இந்தியப் பல்கலைக்கழகத்
தமிழாசிரியர் மன்றம்

ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு

ஆய்வுக்கோவை

தொகுதி - 1

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைச்
சார்பு வெளியீடு
1977

T13403
R005A07

இந்தியப் பல்கலைக்கழகத்
தமிழாசிரியர் மன்றம்

ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு

ஆய்வுக்கோவை

தொகுதி - 1

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைச்
சார்பு வெளியீடு
1977

விலை ரூ. 18-00 முதல் தொகுதி
ரூ. 18-00 இரண்டாம் தொகுதி

கிடைக்குமிடம்:

1. பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1
2 மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மேலக்கோபுரத் தெரு, மதுரை-1
3. ஜெயகுமாரி ஸ்டோர்ஸ், கச்சேரி ரோடு, நாகர்கோயில்-1
4 நாவலர் புத்தக நிலையம், 59-A, மேல ஆவணி மூலவீதி, மதுரை-1

அச்சிட்டோர்:
சிவகாமி அச்சகம்
அண்ணாமலைநகர் 608101

முன்னுரை

பார்புகழும் பாண்டி நாட்டின் தலைநகராகப் பண்டைக் காலத்தில் விளங்கிப் பைந்தமிழ் வளர்த்த சிறப்புடைய மதுரைமாநகரில் உள்ள மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தின் சார்பாக இவ்வர்ண்டு இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றத்தின் ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு 1977 மே 27, 28, 29 ஆகிய மூன்று நாட்களும் மதுரையில் அமெரிக்கன் கல்லூரியில் நடைபெறுகின்றது. நம் மன்றத்தின் முதலாவது கருத்தரங்கும் இப்பல்கலைக்கழகத்தின் சார்பில் இங்குள்ள தியாகராரசர் கல்லூரியில்தான் நடந்தது என்பதும் இப்போது எண்ணிப்பார்த்து மகிழக் கூடிய செய்தியாகும்.

இவ்வாண்டுக் கருத்தரங்கில் படிப்பதற்காகப் பேராளர்கள் எழுதியனுப்பிய ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் இனிய தொகுப்பே இந்த ஆய்வுக்கோவையாகும். முந்திய ஆண்டுகளைப் போலவே இவ்வாண்டும் ஆய்வுக் கோவையை இரு தொகுதிகளாக வெளியிட்டுள்ளோம்; முதல் தொகுதியில் இலக்கியம் பற்றிய கட்டுரைகளும், இரண்டாம் தொகுதியில் இலக்கணம், மொழியியல், வரலாறு, அறிவியல் முதலிய பலதுறைகளைப்பற்றிய கட்டுரைகளும் உள்ளன. தமிழறிஞர்கள் தங்கள் நுண்மாண் நுழைபுலம் கொண்டு

துருவி ஆராய்ந்து இக்கட்டுரைகளை எழுதி உள்ளனர். தமிழியல் ஆய்வு இக்காலத்தே அடைந்துள்ள முன்னேற்றங்களையும் வளர்ச்சி யினையும் ஓரளவு இக்கட்டுரைகள் எடுத்து இயம்பும் பெற்றியன ஆகும். இவற்றைத் தொகுத்து ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு மலராக உங்கள்முன் வழங்குவதில் உண்மையிலேயே உவகையும் பெருமையும் கொள்கிறோம்.

இம்மலரை உருவாக்கும் முயற்சியில் உறுதுணையாக நின்றோர் பலர். அவர்களில் இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றப் பொருளாளர் திரு சுப. திண்ணப்பன், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக மொழியியல் துறையைச் சார்ந்த டாக்டர் சு. சக்திவேல், ஆராய்ச்சி மாணவர்கள் ஆகியோர் குறிப் பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களின் அயரா உழைப்பாலும் இடையரு முயற்சியாலும்தான் இவ் வாய்வுக்கோவை எழில் உருக் கொள் கிறது. இதனைக் குறித்த காலத்தில் அச்சு ஏற்றி உயர்ந்ததோர் உருக்கொடுத்து அமைத்துத் தந்துள்ள பெருமை அண்ணாமலை நகர் சிவகாமி அச்சகத்தாரைச் சாரும். இவர்கள் அனைவருக்கும் எங்கள் நன்றி உரியதாகுக.

ச. அகத்தியலிங்கம்
தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி
செயலாளர்கள்

அண்ணாமலைநகர்,
5—5—1977.

உள்ளுறை

வரிசை எண்		பக்கம்
1.	பிரச்சாரத்தில் இலக்கியம் சாலை இளந்திரையன்	1
2.	தமிழ்ப் புதுக்கவிதையும் உலகளாவிய பார்வையும் அக்கினி புத்திரன்	13
3.	மனோன்மணீயமும் நாடகத் தனிமொழியும் ஜே. அண்ணுமலை	19
4.	தேவர் படைத்த கடிதங்கள் மு. சு. அருள்சாமி	24
5.	உடன்போக்கு க. ப. அறவாணன்	30
6.	செயகாந்தன் சிறுகதைகளில் திருமணம் ந. அறிவழகன்	33
7.	பாரதி யாப்பு அன்னி மிருதுலகுமாரி தாமசு	39
8.	நாககுமார காவிய ஆசிரியர் சிவ. ஆதிநாதன்	44
9.	செயகாந்தனின் 'ஜய ஜயசங்கர' – ஓர் ஆய்வு நா. ஆறுமுகம்	50
10.	தமிழில் இழிதல் நாடகம் இந்திராநிர்மலகுமாரி	55
11.	தலைமுறைகள் நாவலில் சமுதாயப் பழக்கவழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும் செல்வி இந்திராபாய்	60
12.	கலம்பகப் பாடல்களில் புராணம் பெறும் பங்கு இந்திரா மனுவேல்	65

13. தமிழ் இலக்கியங்களில் காமன் வழிபாடு 71
இந்து வரதன்

14. கும்மிப் பாடல்கள் 76
ஆறு. இராமநாதன்

15. முசுகுந்தன் 82
ந. இராமலிங்கம்

16. சிலம்பின் காதைகள் 88
மா. இராமலிங்கம்

17. நறுந்தொகை - சொல்லியமுறை 94
பெ. இலக்குமி நாராயணன்

18. கண்ணகி – தேவந்தி 99
நா. இளங்கோவன்

19. இளங்கோவின் புதுநெறி 105
இரா. இளவரசு

20. நாலடியார் அமைப்புமுறை 109
P. K. உலகநாதன்

21. தொல்காப்பியம் காட்டும் தாய் 114
கு. எழிலரசு

22. ''தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றெழுதுவாள்'' - ஓர் ஆய்வு 120
ஆ. ஐயம்பெருமாள்

23. திருவரங்கத்தந்தாதி 126
ந. கடிகாசலம்

24. சதக இலக்கியம் 131
சி. கதிர்வேல்

25. காப்பியங்களில் குல வரவு 137
இரா. காசிராசன்

26. பத்துப்பாட்டும் பழக்க வழக்கங்களும் 142
க. காந்தி

27. சேக்கிழாரின் வாழ்க்கைத் தத்துவங்கள் 148
மை. அ. கிருட்டிணன்

28. தெருக் கூத்து 154
வே. கிருட்டிணசுவாமி

29. Consanguinity – As a theme in Humayun Kabir and Mu. Va. 160
R. Gurunathan

30. இன்றைய இலக்கிய விமர்சனம் 163
க. குளத்தூரான்

31. சங்க இலக்கிய முல்லைப் பாடல்கள் – ஒப்பீட்டு நிலை மதிப்பீடு 169
இலா. குளோறியா

32. Women – as revealed in Paranjothi's "Thiruvilaiyadal" 175
P. Gopalan

33. Structural analysis and pattern description of Tiruniilakanta naayanaar's story in Periapuraanam 179
A. Sankari

34. இலாவணி - ஓர் ஆய்வு 185
சு. சண்முகசுந்தரம்

35. குறவஞ்சி 191
பொன்னு ஆ. சத்தியசாட்சி

36. வள்ளுவத்துறவு வாழ்க்கைத் துறவா? 197
தி. சு. சத்தியம்

37. ஒப்பாரிப் பாடல்களில் பாத்திர உருவகங்கள் 202
சரசுவதி வேணுகோபால்

38. சங்க இலக்கியத்தில் நல்வெள்ளியார் 208
சரளா ராசகோபாலன்

39. கம்பர் படைப்பில் மாரீசன் 214
ந. சாந்தா ஆப்தே

40. வள்ளுவரின் வாய்மை 219
பி. எல். சாமி

41. புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் பாத்திரப்பேச்சு 222
சீனி. சாமிநாதன்

42. குறளுரைகள் காட்டும் புதுப்பாடங்கள் 228
இரா. சாரங்கபாணி

43. இரண்யன் – காலப்போக்கில் 234
நா. சிவசுப்பிரமணியன்

44. Structural study of Tamil folk – ballads 240
Sheila Asirvatham

45. கலிங்கத்துப் பரணியும் பிருத்விராஜ் ராஸோவும் – ஓரொப்புநோக்கு 246
தே. சீனிவாசவரதன்

46. பரிமேலழகரில் பிற உரைக்குறிப்பு 251
இ. சுந்தரமூர்த்தி

47. ''மரப்பசு'' நாவலில் உளவியலும் சமுதாய இயலும் 256
பெ. சுப்பிரமணியன்

48. பாவேந்தர் படைப்புக்களில் அகத்திணை அமைதி 262
இராம. சுப்பிரமணியன்

49. வளையும் குண்டலமும் 268
இரா செயபாலன்

50. பரிபாட்டு 274
ந. வீ. செயராமன்

51. வல்லாண் முல்லை 280
நா. செயராமன்

52. கலியில் சிரிப்பொலி 286
தி. ரா. செல்வராசன்

53. 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலின் உருவம் சிதைந்துள்ளதா? 292
சுப. சேதுப்பிள்ளை

54. கம்பரின் புறத்துறை – மகளிர் 298
தே. சொக்கலிங்கம்

55. யாக்கை நிலையாமை – மணிமேகலை – பாண்டியன் பரிசு – ஓர் ஒப்பீடு 303
ந. சொக்கலிங்கம்

56. Imagery in the Hymns of Tayumanavar 309
P. Souri Rajan
57. கல்லூரி வாசல்களில் சிறுகதை இலக்கியம் 315
தமிழவன்
58. 'ரிஷிமூலம்' என்ற நாவலில் உளவியற் பிரச்னைகள் 320
ம. திருமலை
59. கோவலன் கதை – ஒரு கண்ணோட்டம் 325
பி. தெட்சிணாமூர்த்தி
60. The Early Tamil Novels 331
Deva Sangeetham
61. பேசும் பொன்னோவியங்கள் 337
க. நரசிம்மன்
62. உழிஞைத்திணை 343
அ, நலங்கிள்ளி
63. தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் ஆற்றுப்படையின் இடம் 349
மா. நவநீத கிருட்டிணன்
64. தேவரதாசிமய்யரும் திருநாவுக்கரசரும் 355
இரா. நடராசன்
65. சங்க இலக்கியமும் தழையுடைகளும் 361
கே. பகவதிஅம்மாள்
66. Tamil and Malayalam poetry in the seventies – A Comparative study 367
P. Padmanabhan Thampi
67. மலர் காட்டும் வாழ்க்கை 372
சி- பாலசுப்பிரமணியன்
68. கபிலரின் கையறுநிலைப் பாடல்கள் 378
பு. பிரகாசம்
69. Proverbs used by Sambanda Mudaliar 384
A. N. Perumal
70. கோவிலன் கதை - கோவலன் சரித்திரம் ஓர் ஒப்பீடு 388
ச. பொன்மணி

71. The Exordiums of Kambaramayanam and Milton's Paradise Lost – A Study 394
A. A. Manavalan

72. தொல்காப்பியர் கருதும் கைக்கிளை மாந்தர் 400
மு. மணிவேல்

73. மோனக்குகை 405
மீனாட்சி முருகரத்தினம்

74. பட்டுக்கோட்டையார் பாடல்களில் பகுத்தறிவுக் கூறுகள் 410
உலெ. சு. முத்தையா

75. தேவாரம் 414
தி. முருகரத்னம்

76. இரட்டைக் காப்பியங்கள் காட்டும் சமுதாயத்தில் பரத்தையர் நிலை 419
S. முருகன்

77. அகிலனின் சங்கரியும் புவனாவும் - ஒருபார்வை 425
மைதிலிவளவன்

78. ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் வாழ்க்கை நோக்கு 430
இரா. மோகன்

79. பாரதியின் வசனகவிதை – ஒரு கண்ணோட்டம் 436
தி. லீலாவதி

80. திருமணப் பாடல்கள் – ஒரு பார்வை 440
சா. வளவன்

81. இன்றைய செல்வம் எது? 445
வாசுகி

82. அகிலனின் நாவலில் துணைக்கதைப் பின்னல் 451
ப. விசயலட்சுமி

83. மந்தரையின் தந்திரம் 456
கு. விவேகானந்தன்

84. அனிச்ச அடி நாடகத்தில் சங்க இலக்கியக் கூறுபாடுகள் 461
வ. விநாயகப்பெருமாள்

85. தமிழ் நாவலில் தேசிய உணர்வு 467
தா. வே. வீராசாமி

86. குந்தியும் காந்தாரியும் 472
க. வெள்ளிமலை

87. அகிலன் சிறுகதைகளில் முற்றுருவகம் 478
சு. வெங்கட்ராமன்

88. மனக்கோயிலின் அடிப்படை எது? 483
செ. வைத்தியலிங்கம்

9. அமைச்சு: குறளும் சங்க இலக்கியங்களும் 488
கு. இரா. ஜலஜா

90. The cult of Ideal womanhood in "The Revolt of Islam" and "Putumaippen" 494
G. John Samuel

91. இரண்டு நீதிநெறி ஏடுகள் 500
சாலினி இளந்திரையன்

முன்னோட்டக் கருத்துரை (Keynote address)

பிரச்சாரத்தில் இலக்கியம்

சாலை இளந்திரையன்,
டில்லிப் பல்கலைக்கழகம், புதுடில்லி.

(பாரதிதாசனின் 'நல்ல முத்துக்கதை'யை அடிப்படையாகக் கொண்ட மதிப்புரை)

0. கலையிலே கொள்கைப் பிரச்சாரமே கூடாது என்னும் கொள்கை ஒன்று, ஒருகாலத்தில், ஓரளவு செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இன்று, ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கத்துக்காகவே அல்லது சமுதாய வளர்ச்சியை வலியுறுத்திப் பிரச்சாரம் செய்யவே கலை படைக்கப்படுகிறது என்ற கொள்கை பரவலாக ஏற்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கு அரண் செய்யும் விதமாக, "நம்முடைய நாட்டுக் கோயில்களெல்லாம் சிற்பக் கலைக்குப் பிரசாரங்கள்; நம்முடைய நாட்டுத் திருக்குளங்கள் எல்லாம் கட்டிடக் கலைக்குப் பிரச்சாரங்கள்; நம்முடைய நாட்டுக் காவியங்களெல்லாம் மதக் கருத்துக்களுக்குப் பிரச்சாரங்கள்; நம்முடைய நாட்டுச் சட்டமன்றப் பேருரைகளெல்லாம் அரசியலுக்குப் பிரச்சாரங்கள்" என்னும் கருத்து[1] எடுத்துரைக்கப்படுகிறது. 'இலக்கியங்களின் மூலம் அரசியல் கொள்கைகளையும் மதக்கொள்கைகளையும் சமுதாய சீர்திருத்தக் கொள்கைகளையும் பரப்பலாம்' என்னும் மற்றொருவரின் கூற்றும்[2] இதை வலியுறுத்துகிறது.

0.1 இப்படி ஓங்கிச் சொல்லும் பொழுது, அரசியல் மேடையில் நிகழும் எல்லாப் பேச்சுகளும் பத்திரிகையில் வரும் எல்லாக்

கதை, கவிதை, கட்டுரைகளும் இலக்கியம் அல்லது கலை என்று முடிவு செய்துவிடக் கூடிய ஆபத்து இருக்கிறது. மேற்கண்ட கொள்கை இப்படிப்பட்ட ஓர் ஆபத்துக்கு வழிநடத்தி விடாதபடி, 'எந்தெந்தப் பண்புகளைப் பெற்றிருந்தால் ஒரு பிரச்சாரம் இலக்கியம் என்று கருதப்படுவதற்குரிய தகுதியைப் பெறும்' என்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. இந்த நோக்கிலேயே, இந்தி எதிர்ப்புப் பிரசாரத்துக்காக எழுதப்பட்ட 'நல்ல முத்துக் கதை' என்னும் (பதினொரு காட்சிகள் கொண்ட) ஓரங்க நாடகம் இங்கே ஆராயப்படுகிறது.

1.0. வெள்ளையப்பன், மண்ணாங்கட்டி என்பவர்களின் மகனாகிய நல்லமுத்து என்பவன், இளைஞர்க்குரிய எந்தத் துடிப்பு உணர்ச்சியும் இல்லாதவனாகவும் காலாவதியான சில பழ மூடக் கொள்கைகளின் பிரதிநிதியாகவும் இருந்து வருகிறான்; தாய்மொழிப் பற்று மட்டும் அவனிடம் சிறிதளவு இருந்தது. தனது திருமண ஏற்பாடு பற்றியோ, தனது தந்தையின் ஒழுக்கக்கேடு பற்றியோ எந்த அக்கறையும் இல்லாது இருந்த அவன், – தற்செயலாக நாட்டிலே வெடித்து எழுந்த தமிழ்ப்பாதுகாப்பு (இந்தி எதிர்ப்பு)ப் போராட்டத்திலே சேருகிறான். அந்தப் போராட்டம் அவனை முழுவதுமாக மாற்றி அமைத்து விடுகிறது; அதன் விளைவாக, அவன், தனியொரு மறவனாக மலர்ச்சி பெறுகிறான். புத்தம் புதிய கொள்கைகளை வாழ்விலே கடைப்பிடிக்கும் இளைஞனாகவும் மாறிவிடுகிறான். இதுதான் இந்த நாடகத்தின் கதை.

1.1. ஒன்றுக்கும் உதவாதவனாக இருந்த நல்லமுத்து தமிழகத்தில் நுழைந்த இந்தியைத் தடுக்கும் போரிலே ஈடுபட்டதால், தனிச்சிறப்புக்கு உரியவனாக வளர்ந்துவிட்டான் என்பதே, இந்த நாடகத்தில் ஆசிரியர் வலியுறுத்தும் கருத்து. அதாவது "இந்தி எதிர்ப்புக்கு அல்லது தமிழின் பாதுகாப்புக்குத் தயாராக இருப்பவனே சிறந்த தமிழன்" என்று இந்த நாடகத்தின் மூலம் பிரச்சாரம் செய்கிறார் பாரதிதாசன்.

1.1.1. நல்லமுத்துவின் திருமணத்துக்கான ஏற்பாடுகளோடு நாடகம் தொடங்குகிறது. முதற்காட்சியில், வெள்ளையப்பனும் மண்ணாங்கட்டியும் தங்கள் மகனுக்குத் திருமணம் செய்விக்க

முடிவு செய்கிறார்கள். இரண்டாவது காட்சியில், புரோகிதனை அழைத்து, பெண் எங்கே கிடைக்கும்? என்பதை அறியச் சோதிடம் பார்க்கிறார்கள்; (புரோகிதன்) சொன்னதை நம்பி,வெள்ளையப்பன் பெண்பார்க்கப் போகிறான்; ஒரு பெண்ணையும் நிச்சயம் செய்கிறான்.) மூன்றாவது காட்சி அரசலூர் விதவை அம்மாக்கண்ணுக்கும் வெள்ளையப்பனுக்கும் ஏற்பட்ட தவறான தொடர்பை விவரிக்கிறது; நாலாவது காட்சியில், சாதியில் ஏதும் தாழ்த்தி இல்லை, – சொத்தில் ஏதும் சுருக்கம் இல்லை''[3] என்பதால், – தங்கள் மகனுக்கு அரசலூர்ப் பெண் அமைந்தது பற்றி வெள்ளையப்பனும் மண்ணாங்கட்டியும் உவகை அடைகிறார்கள்.

1.1.2. இந்த ஏற்பாடுகளின் போது அங்கங்கே நல்லமுத்துவைப் பற்றிய பேச்சு வருகிறதே தவிர, அவன் இவைகளில் தொடர்புபடவே இல்லை. ஆகையால், 'இக்காலத்து இளைஞனாகிய நல்லமுத்து இதுபற்றி என்ன செய்யப் போகிறான்?' என்று ஆவலோடு எதிர்பார்க்கிறோம். அய்ந்தாவது காட்சியில், அவனுக்கு, மாமனாராக வரப்போகும் அரசலூர் இருசன் மூலமாக முதன்முதலாக இந்தத் திருமணச் செய்தி நல்லமுத்துவுக்குத் தெரிய வருகிறது. அப்போதும், பொதுவாக இக்கால இளைஞனிடம் எதிர்பார்க்கக்கூடிய எந்த ஏதிரொலியும் நல்லமுத்துவிடம் உண்டாகவில்லை. நீ பெண்ணைப் பார்க்க வேண்டாமா? என்று இருசன் கேட்டபோது, ''அப்பா பார்த்தார்: அதுவே போதும்', என்கிறான்; ''பெண் உன்னைப் பார்க்க விரும்புகிறாளே'' என்ற போதும் "அப்பாவைப் பார்த்தாள், அதுவே போதும்'' என்று சொல்லிவிடுகிறான்: தான் ஈடுபாட்டோடு படித்து வந்த இராமாயணத்தையே ஆதாரமாகக் காட்டி, "இந்த ராமாயணம் இயம்புவது என்ன? – அப்பா கருத்துக்கு அட்டி உண்டா?'' என்று கேட்பதன் மூலம், – அவன் எந்த நிலையிலும் அப்பாவுக்கே முழுமையாகக் கட்டுப்பட்டவன்[4] என்பதை மெய்ப்பிக்கிறான்.

1.1.3. அரசலூர் அம்மாக்கண்ணுவின் வலையில் சிக்கிய வெள்ளையப்பன், தன் மகன் நல்லமுத்துவுக்கு நிச்சயம் செய்த பெண்ணை அவள் மகனுக்கு மணம் முடித்து வைப்பதாக அவளிடம் உறுதியளிக்கிறான். அப்போது, ''என் மகன் பெரியதோர் இளிச்சவாயன்'' என்று நல்லமுத்தைப் பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்

கிறான். அம்மாக்கண்ணுவின் மேல் கொண்ட மோகமே அவனை அப்படிப் பேசச் செய்கிறது என்று நாம் நினைக்கிறோம். ஆனால்' தந்தையாகிய வெள்ளையப்பனின் ஒழுக்கக்கேட்டைப் பற்றியும், தனக்குப் பேசிய பெண்ணை அவன் வேறொருவனுக்கு மண முடிக்க ஏற்பாடு செய்ததைப் பற்றியும் கேள்விப்பட்ட போது நல்லமுத்து நடந்து கொள்வதைப் பார்க்கையில், அவன் உண்மை யிலேயே 'இளிச்சவாயன்தான்' என்று நாமும் முடிவுசெய்ய வேண்டியதாகி விடுகிறது.

1.1.3.1. அப்பாவின் நிலைமை இப்படி ஆகிவிட்டது; உன் னுடைய திருமணத்தையாவது, நாம் ஒப்புக்கொண்டபடி முடிக்க வேண்டும் என்று அவனிடம் சொல்லுகிறாள் மண்ணாங்கட்டி. அவனோ, திருமணவயதை எட்டிய காளையாக இருந்தும் - அப்பனின் ஒழுக்கக் கேட்டைப் பற்றி எள்ளளவும் அக்கறை காட்ட வில்லை; அது அவன் உள்ளத்தில் உறைக்கவே இல்லை.

1.1.3.2. அழைப்பிதழில் பேர்போடவும், பாதபூசை பண்ணிக் கொள்ளவும், திருமணத்துக்கு வருவோரை வரவேற்கவும், புரோ கிதரை அழைத்து வரவும், அம்மி போடவும், அரசாணிக்கால் நடவும், அம்மன் பூசை போடவும், பொங்கல் வைக்கவும் அப்பா வேண் டுமே; அவர் இல்லாமல் திருமணம் எப்படி நடக்க முடியும்?'' என்று[6] அவன் அடுக்குகிறபோதும், - பழமைப் பழக்கத் தழும்பு எந்த அளவுக்கு அவனை அமுக்கியிருந்தது என்பது புலப்படுகிறது.

1.1.3.3. ''என்னரும் தந்தை இயம்பியபடியே இவரின் (இருசனின்) மகளை அவன் மணக்கட்டும்'' என்று[6] அவன் சொல்லும்போதோ, நல்லமுத்து பெரியதோர் இளிச்சவாயன்தான் என்பதை நாமும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதாகி விடுகிறது,

2.1. தந்தையின் சொற்படி நல்லமுத்து பெரியதோர் இளிச்ச வாயன்; மேற்படி நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பிறகு அவனுடைய தாயும், ''தன்மானம் இல்லாத் தடிப்பயல் என்மகன், உணர்ச்சி இல்லா ஊமை என்மகன்'' என்று[7] முடிவுசெய்து விடுகிறாள். இப்படி ஒன்றுக்கும் உதவாதவன் என்று ஒதுக்கப்பட்டவனுடைய வாழ் விலே, - (தன்னிடம் இருந்த தமிழ்ப் பற்றினாலே) அவன் இந்தி

எதிர்ப்பு இயக்கத்தில் ஈடுபட்ட நிகழ்ச்சி பெரிய மாறுதலை ஏற்படுத்தி விடுகிறது.

2.2. "தெருவில் என்ன பெரிய கூச்சல்?" என்று பார்த்து வருவதற்காக வெளியே சென்ற நல்லமுத்து, அது இந்தி எதிர்ப்பு ஊர்வலம் என்று கண்டான்; அதை நடத்தும் திராவிடர் கழகத்திலும் சேர்ந்துவிட்டான். இதற்குக் காரணம் அவனிடம் இருந்த தமிழ்ப்பற்று. அவன் அரசினரால் சிறைப்படுத்தப்பட்ட செய்தியை மண்ணாங்கட்டியிடம் சொல்லவந்த தமிழ்ப் புலவர் அமுதனார், - முன்பு நடந்துள்ள செய்திகளைக் கேட்டுவிட்டு,

மடமையில் மூழ்கி மடிகின்றான் அவன்;
தன்மானத்தைச் சாகடிக்கின்றான்;
மரக்கட்டை போல் வாழ்ந்து வந்தான் —
இந்த நிலைக்கெலாம் ஈன்றவர் காரணர்;
ஆயினும் தமிழ்ப்பற்று அவனிடம் இருந்தது;
திராவிடர் கழகம் சேர்ந்துவிட்டான்:
இனிமேல் அவனோ தனியொரு மறவன்![8]

என்று விவரிக்கிறார். புலவர் அமுதனாரின் கணிப்பு சரியானதே என்பதை அடுத்துவரும் நிகழ்ச்சிகள் மெய்ப்பிக்கின்றன.

2.3. சிறை சென்று மீண்ட பிறகுதான், இருசன் மகள் இவனை உயிராக எண்ணியிருப்பது நல்லமுத்துவுக்குத் தெரிகிறது; தன்மான உணர்வு தலையெடுத்த பிறகுதான், காதல் என்பதையே அவன் உணர்கிறான். முன்பு அப்பா இல்லாமல் எதுவும் நடக்க முடியாது என்று எண்ணி இருந்தான் அவன்; – தனக்கு நிச்சயித்த பெண்ணையே வேறொருவனுக்கு மணமுடிக்கத் தந்தை விரும்பிய போதும், அப்படித்தான் நடக்கவேண்டும் என்று ஒப்பினான். இப்போதோ, – தன் தந்தையின் முகத்துக்கு எதிராகவே, "திருமணம் எனது விருப்பமர்கும்; ஒருத்தியும் ஒருவனும் உள்ளம் கலத்தல் திருமணம் என்க" என்று[9] புதிய விளக்கம் கொடுக்கும் அளவுக்கு மாறிவிட்டான்.

2.4. மரக்கட்டை போல் கிடந்த ஒருவனை இந்த அளவுக்கு மாற்றிப் புதுக்கியது அவனுடைய தமிழ்ப்பற்றும் அதன் விளைவான

செயல்களுமே என்று சொல்லுவதன் மூலம், தமிழ்ப் பற்று என்னும் கருத்தைப் பிரச்சாரம் செய்கிறார் பாரதிதாசன்.

3.1. இவ்வளவு வெளிப்படையாகப் பிரச்சாரம் செய்கிற இந்த நாடகத்தைப் படிக்கிற போது (அல்லது நடிக்கச் செய்து பார்க்கிற போது) இந்த பிரச்சார எண்ணத்தை மூடிப் பொதிந்து கொண்டு, சில பண்புகள் மேலோங்கித் தெரிகின்றன. அவைகளாலேயே, இதற்கு, ஓர் இலக்கியப் படைப்பு என்ற தகுதியும் கிடைக்கிறது.

3.2. பிரச்சாரக் கருத்தை உள்ளடக்கி, இலக்கியச் சுவையிலேயே சுவைஞர்களை ஈடுபடுத்தும் பல உத்திகளைக் கையாளுகிறார் பாரதிதாசன், அந்த உத்திகளிலே, நாடகப் பாத்திரங்களுக்குப் பெயர் சூட்டியுள்ள முறையும் ஒன்று:

3.2.1: கதையின் நாயகனான நல்லமுத்துவின் தந்தை பெயர் வெள்ளையப்பன், தாயார் பெயர் மண்ணாங்கட்டி; சாதகம் பார்க்க வருகிற புரோகிதன் பெயர் கொக்கு; நல்லமுத்துவின் மாமனாராக வருபவர் பெயர் இருசன்.

3.2.2 நிறைந்த சொத்துக்கு உரிமைபடைத்த ஓர் அப்பாவி வெள்ளையப்பன். போதிய கல்வியறிவோ சிந்தனை முனைப்போ இல்லாத அப்பாவி (Simpleton)யாக இருப்பதால், எளிதிலேயே அம்மாக்கண்ணுவின் வலையில் அவன்விழுந்து விடுகிறான். அவன் மனைவி மண்ணாங்கட்டியும் பெயருக்கு ஏற்ப, மட்டியாகவே இருக்கிறாள், பையனுக்குப் பத்து வயது தொடங்கியதிலிருந்தே அவனுடைய திருமணத்தைப் பற்றிப் பேசத் தொடங்கிவிட்டாள் அவள். பையனுக்குத் திருமணம் பேசும் இடத்திலேயே தனக்கு இன்னொரு குழந்தை (குறிப்பாகப் பெண் குழந்தை) பிறக்குமா என்று தெரிந்துகொள்ள விருப்புகிறாள். நாலணா கொடுத்துப் புரோகிதனைத் துரத்திவிடப்போன அவள், பெண் குழந்தை பிறக்கும்'' என்று அவன் சொன்னதும் அவனுக்கு ஒரு ரூபாய் கொடுக்கிறாள்.

3.2.2 மடைத்தலையில் ஓடுமீன் ஓட உறுமீன் பார்த்திருக்கும் கொக்குப்போல், அவர்களுக்கு ஏற்றபடியே பேசி, ஒரு ரூபாய் சம்பாதித்துவிட்ட புரோகிதனுக்குக் கொக்கு என்ற பெயர் பொருத்

தமானதே. இருசன் என்ற பெயரும் இருசு (நேர்மை) என்னும் சொல்லின் அடியாக அமைந்து நேர்மையான (Straight-Forward) ஓர் எதார்த்த நிலைப் பாத்திரமாக அவனைச் சித்திரிக்கிறது. நல்ல முத்து தன் தந்தை சொற்படி நடப்பவன் என்று தெரிந்தபோது மிகுந்த மகிழ்ச்சி அடைகிறான் இருசன்; அந்தத் திருமணம் தடைப் பட்டபோது, "திருமணம் விரைவில் செய்ய எண்ணி, எல்லாம் செய்தேன், எவர்க்கும் சொன்னேன்; என்னை ஊரார் என்ன நினைப்பார்? - எப்படி வெளியில் இனிமேல் செல்வேன்?" என்று[10] அவன் வர்டுவதும் ஒரு நேர்மையாளனின் இயல்பான இதய ஓல மாகவே எழுகிறது.

3.2.4. கதையின் தலைவனுக்கு அமைந்த நல்லமுத்து என் னும் பெயரே, அவனுடைய பிறப்பிடப் பின்னனியைச் சிப்பியாக உருவகித்துப் பார்க்கத் தூண்டுகிறது; அவனுடைய பெற்றோரின் பண்பு, அவர்கள் இருவரும் சிப்பித்தோடுகளே என்பதை மெய்ப் பிக்கிறது. அவனுடைய வளர்ச்சியும் அவனை ஒரு நல்ல முழுமை பெற்ற முத்தாகக் கர்ட்டுகிறது.

3.2.5. நாடகப் பாத்திரங்களின் பெயர்களிலேயே அவர் களின் பண்பு நலன்களைப் பொதிந்து வைத்து, அவைகளின் செயல்களால் அப்பண்புகள் வெளிப்படுமாறு செய்வதுநாடகாசிரியர் கள் பரவலாகக் கையாள்கின்ற உத்தியே.[11] அதை அழகாகக் கையாள்கிறார் பாரதிதாசன்.

4.1. பாத்திரங்கள் அனைத்துமே சீரான நடப்பியல் பண் போடு படைக்கப்பட்டிருப்பது இந்த நாடகத்தின் இலக்கியத் தகுதிக்கு மற்றொரு காரணம்; வெள்ளையப்பனும் இருசனும் பொருள்வளம் உடைய குடும்பங்களின் ஆடவர்களில் இரண்டு விதமானவர்களைப் பிரதிநிதிக்கிறார்கள்.

4.1.1. தனிஉடைமைச் சமுதாயத்தில் ஒரே ஒரு மகனைப் பெற்று வைத்து, அவனுடைய திருமணத்தைப் பற்றிய கவலைக்கே இடமில்லாத விதத்தில் வாழ்பவன் வெள்ளையப்பன். பெரிய பொறுப்புக்களும் அறிவுத்தெளிவும் இல்லாத செல்வனாகிய அவன் வழிதவறிப்போவது இயல்பே. ஏழு பெண்களைப் பெற்றுவைத்து,

ஐந்து பெண் பெற்றால் அரசனும் ஆண்டியாவான்' என்னும் பழமொழியின் நினைவாகவே வாழவேண்டிய கட்டாயத்தில் இருக்கும் இருசன் மிகுந்த பொறுப்புணர்ச்சியோடு வாழ்வதும் இயல்பே. முன்னவன், ஒழுக்கக்கேட்டில் ஈடுபட்டும் கூட ஊரார் தன்னைப் பற்றி என்ன நினைப்பார்கள் என்று கவலைப்படவில்லை; பின்னவன், வெள்ளையப்பனால் தன்மகளின் திருமணம் தடைப்பட்ட போது. இனிமேல் எப்படி நான் வெளியில் தலைக்காட்ட முடியும்? என்று சாம்புகிறான். இவை, மேலே குறிப்பிட்ட சமுதாய அமைப்பில் இயல்பாக உருவாகக்கூடிய இரண்டுபாத்திரங்கள்.

4 1.2 இந்தச் சமுதாயத்தின் வேறு இரண்டு பாத்திரங்களாக மண்ணாங்கட்டியும் அம்மாக்கண்ணும் காட்சியளிக்கிறார்கள்: தேவையான வசதிகளோடு சுகமாக வாழும் மண்ணாங்கட்டிக்குப் பிள்ளை பெறுவது, அந்தப் பிள்ளைக்குத் திருமணம் செய்விப்பது என்பவைகளுக்கு அப்பால் வேறு அக்கறைகளே இல்லை. திருமணத்தில் அவளுக்கு வேண்டியதெல்லாம், சாதி சரியாக இருக்க வேண்டும், சொத்து நிறைய இருக்க வேண்டும், சீதனமாகப் பணமும் சொத்தும் கிடைக்கவேண்டும் என்பவைகளே.[12] அம்மாக்கண்ணு விதவை. இருசன் (தன் ஊர்க்காரியாகிய) அவளைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, "அம்மாக்கண்ணை அறிவேன் நானும் என்று[13] அழுத்தலாகப் பேசுவதிலிருந்து, அவளுடைய நடை ஏற்கனவே அவ்வளவு சரியில்லை என்பது தெரிகிறது. அவள், வெள்ளையப்பனைப் போன்ற ஓர் அப்பாவியைக் கைக்குள் போட்டுக் கொள்ள முனைந்ததும் நடப்பியலுக்கு ஒத்ததே.

4.1.3. நல்லமுத்து என்னும் நாயகப் பாத்திரத்தின் படைப்பிலேதான் சிறிது கற்பனை ஊடாடுவது போலத் தோன்றுகிறது: தனக்குத் திருமணம் என்னும் செய்தியைக் கேட்டுக்கூட எந்த விதமான இதயக் கிளர்ச்சியும் அடையாத நல்லமுத்து அப்பட்டமான கற்பனைப் பாத்திரமாகவே தோன்றுகிறான். ஆனால், அவனுடைய வளர்ச்சிதான் நாடகத்தின் கதை என்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரம், எப்போதும், "டெவெலப்பிங் கேரக்டர்" அல்லது "டைனமிக் கேரக்டர்" என்று சொல்லப்படும் வளர்நிலைப் பாத்திரமாகவே

இருக்க வேண்டும்.[14] அந்த வளர்ச்சியைத் துல்லியமாகக் காட்டவே, நல்லமுத்துவின் பாத்திரம் முளைநிலையில் அறிமுகப் படுத்தப்படாமல் விதை நிலையில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. இப்படி உன்மத்தனாக இருந்தவன், – தன்னுடைய உரிமை உணர்வு விழிப்புற்றவனாக, புதியதோர் மறவனாக வளர்ந்தான் என்று காட்டும்போது ஆசிரியன் நோக்குக்கு மிகுந்த வலிமை ஏற்படுகிறது அல்லவா?

4.1.4. இந்த நாடகத்தின் மற்றொரு முக்கியமான அம்சம் பேசாத பாத்திரங்கள். அம்மாக்கண்ணுவின் மகனும், இருசன் மகளாகிய மணப்பெண்ணும் கதை நிகழ்ச்சிகளோடு நேரிடையான தொடர்பு உடையவர்களாக இருந்தும் அந்த இரண்டு பாத்திரங் களும், இந்த நாடகத்தில் ஒரு வார்த்தை கூடப் பேசவில்லை.

4.1.4.1. அம்மாக்கண்ணுவின் மகனுடைய நிலை மிகவும் இக்கட்டானது; அவன் வயதுவந்த இளைஞன்! திருமணம் செய்ய வேண்டிய பிராயத்தான். அவன் பேசுவதானால், - ஒன்று, தன் னுடைய திருமணத்தைப் பற்றித் தன் தாயிடமே பேச வேண் டும்; – அல்லது அவளுடைய நடத்தையைப் பற்றி அவளிடமோ மற்றவர்களிடமோ பேச வேண்டும். இரண்டுமே நம்முடைய சமுதாயத்தின் பழக்கவழக்கப் பண்புகளோடு ஒத்தனவாக இல்லை. அவன் அப்படி ஏதாவது பேசியிருந்தால், கதையே திசை திரும்பியிருக்கும் என்பதையும் நாம் நினைவிற் கொள்ள வேண்டும்.

4.1.4.2. நல்லமுத்துவை, முதன்முறையாகப் பார்க்கவந்த (பெண்ணின் தந்தை) இருசன், திருமணத்துக்கு முன்பு ஒருமுறை தன் வீட்டுக்கு வருமாறு அவனை அழைக்கையில், –

என்மகள் ஒருமுறை உன்னைப் பார்க்க
நினைப்பதாலே நீ வரவேண்டும்.

என்கிறான்.[16] 'அந்தப் பெண்ணுக்கு மாப்பிள்ளையைப் பார்க்க வேண்டும் என்ற ஆசை இருந்தது, – ஆனால் அதை வார்த்தை களிலே அவள் வெளியிடவில்லை; – பெற்றோர்களே, அதை ஊகித்துக் கொண்டார்கள்' என்பது இதிலிருந்து தெரிகிறது.

அந்தப் பெண் அப்படி எதையும் உணர்த்தவில்லை; இருசன்தான் அப்படிக் கற்பனை செய்து சொல்லி நல்லமுத்துவை அழைத்தான் என்று நாம் கருதுவதானாலும், – இந்தக் குறிப்பு (அந்தப் பெண் பேசாதே இருந்தமை) இருசனை ஒரு பொறுப்புள்ள தந்தை யாக்கிக் காட்டவே பயன்படுகிறது. அவனுடைய பாத்திரம் பொறுப்புள்ள நேர்மையாளன் என்னும் தடத்திலேயே அமைந்தது என்பதை முன்பே பார்த்தோம். அதை உறுதி செய்யும் வகையில் , அவனுடைய மகள் பேசாமலே இருந்தது மேலும் பொருத்தமே.

4.1.5. இந்த இரண்டு பாத்திரங்களையும் பேசாப் பாத்திரங் களாகப் படைத்ததால்,கதையின் ஒருமைப்பாடு வலுவடைகிறது அதன் எதார்த்தத் தன்மையும் கூடுகிறது. முக்கியமாக, அவர்கள் பேசாமல் இருந்ததால் அவர்கள் இருவரின் இயல்பும் எந்த விதத்திலும் பாதிக்கப்படவில்லை.

5.1. எந்த ஒரு படைப்பாவது இலக்கியமாகக் கருதப்பட வேண்டுமானால் அதன் பாவிகம் அல்லது அந்தப் படைப்பினால் படிப்போர்க்கும் குறிப்பாக வழங்கப்படும் செய்தி ஒன்று கட்டா யம் வேண்டும். ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தைப் பிரச்சாரம் செய் வதற்காகத் தோன்றிய நல்லமுத்துக் கதை அப்படி ஒருசெய்தியை வழங்குகிறது என்பதே அதன் இலக்கியத் தகுதிக்கு மிக முக்கிய மான காரணம்.

5.2. ஒருவனுடைய வாழ்விலே எத்தனை வளர்ச்சியின்மை யும் தெளிவின்மையும் இருந்தாலும், சிறந்ததான ஏதாவது ஒன் றின் மேல் அவன் ஈடுபாடு கொண்டிருப்பானானால், அவன் நிச்சயமாகச் சிறப்புற்று விடுவான் என்பது இந்தக் கதை வழங் கும் செய்தி. இதையே புலவர் அமுதனார் மூலமாக, மிகத் தெளி வாக எடுத்து விளக்குகிறார் ஆசிரியர் :

> ‘‘மடமையில் மூழ்கி மடிகிறான் அவன்;
> தன்மானத்தைச் சாகடிக்கின்றான்;
> ஆயினும் தமிழ்ப்பற்று அவனிடம் இருந்தது
> ... ...
> இனிமேல் அவனோ தனியொரு மறவன்!’’[16]

என்று அமுதனார் அறுதியிட்டுச் சொல்லுவதில், இந்தச்செய்தியே மிளிர்ந்து தோன்றுகிறது; கதையின் முடிவும் இதை முழுமையாக வலியுறுத்தி உறுதி செய்கிறது.

6. "எந்த இலக்கியமும் கால இடச் சுற்றுச் சார்புகளாலே தான் உருவாகிறது; இலக்கியம் காட்டும் வழியிலேதான் மற்றெல்லாம் நடக்கின்றன' என்று இலக்கிய ஆர்வலர்கள் சொல்லிக் கொண்டாலும், அரசியல் வழி காட்டுகிறது, கலை அதற்கு ஏற்ற படி மாறிக்கொள்ளுகிறது என்பதே உண்மை" என்கிறார் அறிஞர் (லூ சுன்.)[17] இங்கேயும் அரசியலே ஒரு கருத்தைக் கொடுத்தது; நடப்பியலுக்கு ஒத்த பாத்திரப் படைப்பினாலும், ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் தன்மைக்கும் ஏற்ப அதை (பேசியும் பேசாமலும்) செயற்பட வைத்ததாலும், வாழ்வுக்குத் தேவையான லட்சியம் ஒன்றைக் குறிப்பாக உணர்த்தியதாலும், அந்தக் கருத்து ஓர் இலக்கியப் படைப்பாக உருவங்கொள்ள முடிந்தது. எனவே நடப்பியலுக்குப் பொருந்திய பாத்திரங்களை உருவாக்கி, குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகைக்கு ஏற்ற உத்திகளையும் கையாண்டு நல்லதொரு பாவிகத்தைத் தெளிவாக எடுத்து உணர்த்தினால், எந்தப் பிரச்சாரமும் இலக்கியமாகி விடும் என்பது தெளிவாகிறது.

மேற்கோள்கள் :

1 சிவதாணு, டி.என். (தொகுப்பு) நாடக உலகில் அண்ணா சென்னை (1970), பக்கம். 45.

2 சாமி சிதம்பரனார்: இலக்கியம் என்றால் என்ன?, சென்னை (1963), பக்கம் 69.

3 பாரதிதாசன் கவிதைகள் (3), சென்னை (1974), பக்கம் 126.

4 மேற்படி நூல், பக்கம் 129

5 ,, ,, 136

6 ,, ,, 137

7 ,, ,, 137

8 ,, ,, 140

9 ,, ,, 142

10 ,, ,, 133

11 சாலை இளந்திரையன்: புதுத்தமிழ் முதல்வர்கள், சென்னை (1972), பக்கம் 79-80

12 பாரதிதாசன் கவிதைகள் (3), பக்கம் 126.

13 மேற்படி நூல், பக்கம் 134.

14 Joseph T. Shipley: Dictionary of World Literary Terms, London (1970), p. 42

15 பாரதிதாசன் கவிதைகள் (3), பக்கம் 129

16 மேற்படிநூல், பக்கம் 140

17 David Craig (Ed) : Marxists on Literature, Harmondsworth (U. K.) 1975, p. 396

தமிழ்ப் புதுக்கவிதையும் உலகளாவிய பார்வையும்

அக்கினி புத்திரன்,
நந்தனம் கலைக்கல்லூரி, சென்னை.

தவிர்க்கமுடியாத கால நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக, தமிழில் பாரதி காலம் தொட்டு வசன கவிதை என்றும் கட்டற்ற கவிதை என்றும் கவிதையற்ற கவிதை என்றும் அழைக்கப்பட்டு வரும் புதுக்கவிதை ஒரு காரணப் பெயராகும். பழைய கவிதைக்குச் சொந்தமான உருவ உள்ளடக்க மரபுகளை ஸ்வீகரித்துக்கொண்டு தமிழ்க் கவிதைக்கு புதிய உருவ உள்ளடக்க மரபுகளைத் தந்து வருகிறது. இந்தப் புதிய வார்ப்புகளைத் தமிழுக்குத் தந்து, தமிழ்க் கவிதைக்கு நவீனத்துவம் (Modernity) அளித்தவர் மகாகவி பாரதி. அவர் மகேசனைப் பாடிய வாயால் முதன் முதலில் மண்ணையும் மக்களையும் பாடியவர். உலகளாவிய பார்வை வரமுடியாத காலத்திலேயே 'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்' என்று பாடிய கணியனின் வழித்தோன்றலான பாரதி உலகளாவிய பார்வை எட்டுத்திக்கிலும் எட்டும் படியான காலத்தில் வாழ்ந்த கவி ஆதலால், அவரது கவிதைகளில் தேசியத்தோடு சர்வ தேசியத்தையும், இந்திய மனிதனோடு, பிரபஞ்ச மனிதனையும் தரிசிக்க முடிகிறது

மாஜினியின் வீர சபதம், வேல்ஸ் இளவரசருக்கு வாழ்த்து, பெல்ஜியத்திற்கு வாழ்த்து, புதிய ருஷியா (ஜார் சக்கரவர்த்தியின் வீழ்ச்சி) கரும்புத் தோட்டத்திலே முதலான கவிதைகளில் பாரதியின் உலகளாவிய பார்வையைப் பார்க்கலாம். அவரது நுனிந்தறியும் நோக்கு, தீர்க்க தரிசன ஆற்றல் தேசவரம்பற்றுப்பாயும் மனிதாபிமானக் கருணை ஆகியவற்றை அறியலாம். எனினும் தன்

கால சமூக ஞானத்துக்கு ஏற்பவே அவர் இக்கவிதைகளைப் படைத்துள்ளார் என்று தெரிகிறது.

சோவியத் ரஷ்யாவில் ஒருங்கிணைந்தெழுந்த மக்கள் புரட்சியே ஜார் மன்னனைத் தூக்கி எறிந்தது என்ற வரலாற்றுண்மையை மக்கள் முன் வைக்காமல் மாகாளி பராசக்தி கடைக்கண் வைத்தாள் என்று தெய்வீக அருளே அந்த மாற்றத்தைச் சாதித்தது என நம்பிக் கூறினர். வசன கவிதைகளில் அவர் சக்தி உபாசகராக இருப்பது தெளிவாகத் தெரிவதினுல் அவரது ஆன்மீகம் அவரை அப்படி பேசவைத்தது. அதேபோல பீஜித் தீவில் கரும்புத் தோட்டத்தில் அல்லல்படும் மற்ற தொழிலாளப் பெண்களையும் சேர்த்துப் பாட முடியாமல் அங்கே, ஹிந்து மாதர்தம் நெஞ்சு கொதிப்பதையும் அவர்கள் துன்பத்தை நீக்க வழியில்லையே என்று இவர் நெஞ்சம் தவிப்பதையும் பார்க்கலாம். அதே நேரத்தில் அந்த உழைக்கும் பெண்களின் துயரத்திற்கு யார் காரணம் என்பதையும், அந்த துயரத்தை மாற்றும் வழி என்ன என்பதையும் கோடிட்டுக் காட்ட அவரால் இயலவில்லை என்பதை அறிகிறோம்.

அதே நேரத்தில் மாஜினியின் சபதத்தின் வழியேயும், வீர சிவாஜியின் வீரஉரைகளைச் சொல்வதன் மூலமாயும் அவர் இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தை உத்வேகப்படுத்திய உத்தியை இந்த உலகளாவிய பார்வை இடம்பெற்ற கவிதைகளில் காண முடிகிறது.

பாரதிக்குப் பின்னுல், பாரதிதாசன் கவிதைகளில் உலகளாவிய பார்வை வெகுவாக குறைந்து போக, தமிழ்ச் சமூக வரலாறு ஒரு காரணமாகிவிடுகிறது. அவர் தமிழ்த் தேசியத்தின் விடுதலைக்குப் பாடிய காரணத்தால் அவரால் சர்வ தேசியப் பார்வையுள்ள படைப்புக்களைப் படைக்காமல் போயிற்று. எனினும், இருபதாம் நூற்றுண்டின் பொதுப்பண்பான பொது உடமைக் கோட்பாட்டை உலக நாடுகளோடு தமிழகமும் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்று பாடினர். அவர் காலத்தில் கூர்மை அடைந்திருந்த ஆசிய ஆப்ரிக்க காலனி நாடுகளின் விடுதலைப் போராட்டத்தையோ, நிற வேற்றுமையால் பாதிக்கப்பட்ட நீக்ரோ மக்களின் கிளர்ச்சிகளையோ இரண்டாவது உலக யுத்தத்திற்குப் பின்னுல் ஏகாதி

பத்திய நாடுகள் தொடர்ந்து சிறு நாடுகளை பொருளாதார அடிமைத் தனத்தில் சிக்க வைக்கும் தந்திரங்களையோ அவரால் பாட முடிய வில்லை என்று தெரிகிறது.

புதியதோர் உலகம் செய்வோம் என்று அறைகூவல் விடுக் கும் பாவேந்தர், பாரதியைவிட தொழிலாளிகளின் சமுதாயப்பங்கை அதிகமாகச் சொன்னதன் மூலம் உலகத் தொழிலாளி இயக்கத்தின் ஒருபகுதியை அறிமுகமாக்கிவிடுகிருர். கூலிமிக கேட்பார் கொடுத்த தெல்லாம் தாம் மறப்பார்' என்று தொழிலாளிகளின் குறைகளை கண்ணன் என் சேவகனில் வலிந்து கூறும் பாரதி, முதலாளிகளின் கொடுமைகளை சேவகன் மூலம் வெளிப்படுத்தத் தவறி விடுவதைப் பார்க்கிருேம். எது பிரதானமான அம்சம், என்பதைத் தீர்மானிப் பதில் பாரதி பின்தங்கி விடுவதை இதில் பார்க்க முடிகிறது. பாரதிதாசனுக்குப் பின்னுல் வந்த அவரது பரம்பரை என்று சொல்லிக் கொண்ட கவிஞர்கள் அவரது உள்ளடக்கத்தின் புதிய காப்பிகளாக விளங்கினர். மொழி-நாடு-இயற்கை என்ற ரீதி யிலேயே கவிதைகள் எழுதியதனுல், தமிழ்க் கவிதையில் உலக ளாவிய பார்வை இடம் பெருமல் போயிற்று.

ஆசியாவில் பொது உடமை இயக்கத்தின் வெற்றிகளும், ஏகாதி பத்தியங்களின் பொருளாதார, அரசியல் நிர்ப்பந்தங்களும் அதன் காரணமாக உண்டான நெருக்கடிகளும் சிறுசிறு யுத்தங்களும் இந்தியக் கவிதையை விழிக்க வைத்தது.

வியட்நாமில் நடந்த கோர யுத்தமும், கிழக்கு வங்கத்தில் நடைபெற்ற ஜனநாயகப் படுகொலையும், அதன் பின் நடந்த சுதந் திர யுத்தமும் தமிழ்க் கவிதையைத் தலைநிமிர வைத்தது. சோவியத் நாட்டின் நட்புறவும், இந்தியாவில் அடுக்கடுக்காய் நிகழும் வர்க்கப் போராட்டங்களின் பாதிப்புக்களும் தமிழ்க் கவிதைக்கு மீண்டும் தேசிய, சர்வ தேசியக்கண்ணேட்டத்தைத் தந்தது.

மொழிப்பற்று மட்டுமே ஒரு கவிதைக்குரிய முதலம்சம் என்று கருதிய பாரதிதாசன் பரம்பரையில் இரு அணிகள் ஏற்பட்டன. அதில் நா. காமராசன், இன்குலாப், தமிழன்பன், மீரா, சிற்பி, அப்துல் ரகுமான் ஆகியோர் உருவத்தாலும், உள்ளடக்கத்தாலும்

புதிய அணிகளைச் சுமந்த புதுக்கவிதையை உலகளாவிய பார்வை களுடன் படைக்கத் தொடங்கினர்.

நா. கா. வின் கறுப்பு மலர்கள், இந்தப் புதிய பார்வையைத் தமிழுக்கு வழங்கியதன் மூலம்-தமிழ்க்கவிதை, உலக கவிதைக்கு உரிய தகுதியைப் பெற்றது. வானம்பாடிகளின் புதிய வரவு தமிழ்க் கவிதைக்கு ' இயக்க ரூபம் கொடுத்தது. இவர்களின் கவிதைகளில் உலகளாவிய பார்வை புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றது. புவியரசின் ஏலி ஏலி லாமா சபக்தானி (இறைவா என்னை ஏன் கைவிட்டு விட்டாய்) என்ற கவிதையும், அக்கினி புத்திரனின் சுதந்திர பிரசவமும், ரவீந்திரனின் கறுப்புக் குயில் களும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

இந்தக் கட்டுரையில் இன்குலாப், தமிழன்பன் ஆகியோரின் இன்குலாப் கவிதைகள். (1972) தோணி வருகிறது (1973) என்ற தொகுப்புக்களில் தமிழ்க் கவிதையின் சர்வ வியாபகத் தன்மையை சில உதாரணங்களுடன் காணலாம்.

இன்குலாப்பின், யுகப்பிரளயம், விடியல் கீதங்கள் பாடு கிறோம், கிரௌஞ்சவதத்திற்குக் கேள்விகள் இல்லையா? வாலிப ஊர்வலம், எங்கே கழுகுகள் வட்டமிடுகின்றனவோ, பிரமிடு களிலிருந்து அடிமைகள் விடுதலைப் பிரகடனம் செய்கிறார்கள் முதலான கவிதைகளில் கவிஞர் புதிய பிற்சேர்க்கைகளைத் தமிழ்க் கவிதைக்கு வழங்கியுள்ளார்.

சுதந்திரத் தென்றலை
    சுவாசித்த சோலைகளில்
மூலதன மோகினி
    மெல்ல நடை பயில்கிறாள்

என்று சுதந்திரமடைந்த நாடுகளில் முதலாளித்துவம் வளர் வதையும், 'காலனி அரும்புகளால் கட்டிய மாலைகளில் குபேரபுரி எஜமானர் கழுத்து மறைகிறது' என்று காலனி ஆதிக்கம் இன்னும் தன் காலூன்றலை விடவில்லை என்பதையும் சுட்டிக் காட்டுகிறார். காலனி ஆதிக்கத்தின் கொடுமைகளை தம் கவிதைகளில் சிருஷ் டிக்கும் இன்குலாப், கிழக்கு வங்கத்தில் நடந்த ஜனநாயகப்

படுகொலையை, கிரௌஞ்சவதற்திற்கு கேள்விகள் இல்லையா? என்ற தம் கவிதையில்

இந்தக் குருசேத்திரத்தில் எங்கள் கைகள்
ஆயுதங்களைக் கீழே போடவில்லை மாறாக
எங்கள் கைகளில்தான் ஆயுதங்கள் இல்லை.

என்று ஆயுதத்தின் தேவையை புதிய குருச்சேத்திரத்து வீரர்களின் இயலாமையைச் சொல்கிறார்.

சுதந்திர நெஞ்சத் துடிப்புகள் எல்லாம்
எங்கள் நெஞ்சத் துடிப்பை அறியும்

என்று விடுதலை நாதத்தை இவரது கவிதைகள் எதிரொலிக்கின்றன.

வியட்நாம் யுத்தத்தை நினைவுபடுத்தும் கவிஞர்,

அங்கே துப்பாக்கிகள் கவிதை பாடுகின்றன!
வெண்மணியில்......?

என்று கேட்டு வெண்மணிச் சோகத்தை நினைவுபடுத்துகிறார். இந்திய தேசம் அங்கீகரிப்பதற்கு முன்னாலேயே வியட்நாமை அங்கீகரித்த கவிஞனின் தீர்க்க தரிசனத்தை உணர முடிகிறது. வளரும் நாடுகளின் தர்ம யுத்தங்கள் எல்லாமே ஒரு முடிவில் வெற்றியைத் தருகிறது என்பதில் அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கை கொண்டுள்ளார் கவிஞர்.

ஒவ்வொரு வார்த்தைக்கும் பின்னால் ஒரு வர்க்கத்தின் முத்திரை பொறிக்கப்பட்டிருக்கும் என்ற இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கருத்தோட்டத்தைத் தெளிவாகப் புலப்படுத்துகின்றன இவரது கவிதைகள். உலக மக்களின் விடுதலைக்காகப் பிரச்சாரம் செய்வது எங்கள் உரிமையும் கடமையுமாகும். இந்தப் பிரச்சாரத்தைச் செய்யும்படி நாங்கள் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறோம் என்பது உண்மைதான். எங்களை நிர்ப்பந்திக்கிறவர்கள் எங்கள் தோழர்கள் அல்ல, எங்கள் எதிரிகள்தான் - என்று இவரது தொகுப்பின் முன்னுரையில் உள்ள வார்த்தைகள் - இந்த உலகளாவியக் கண்ணோட்டத்தின் தவிர்க்க இயலாமையைத் தெளிவுபடுத்தும்.

தமிழன்பனின் தொகுப்பில், திராவகத் தெளிப்பு நயன தாரா, வியட்நாமில் சமாதானமாம், நிறங்களின் மரணம், புயல் பறவை,

விடிகிறது என்ற கவிதைகளில் உலகுதழுவிய பாட்டாளிகளின் தோழமையையும், அவர்கள் நடத்தும் போராட்டங்களையும் யுத்தங் களையும் அதற்கான உத்வேகத்தையும் இந்தக் கவிதைகள் தருகின்றன. இன்குலாப்பின் அடிமைகள் பிரமிடுகளிலிருந்து சுதந்திர பிரகடனம் செய்கிறுர்கள் என்ற கவிதை பலபுதிய சரித்திர உண்மைகளைச் சொல்வதைப் போலவே தமிழன்பனின் நயன தாராவும், பழைய கருத்தோட்டங்களை மறுத்து புதிய கருத்தோட் டங்களை அறிமுகப்படுத்தும் உத்தியோடு உள்ளன.

அந்தச் சோஞர் பங்களாவின்
சுதந்திர வானம்பாடியின் கதை
யாகியா கானின் காமக் கழுகுகளால்
கண்ணீரில் முடிந்து விட்டது.

என்ற பகுதியும்,

ஆதிக்க வெள்ளத்தின் அடியிலே கிடந்தாலும்
பாதிக்கப் படாதவனே பாஸ்பரசே கண்விழிப்பாய்!

என்ற வரிகளும் எரிகின்ற வியட்நாம் ஈமத் தெருக்களிலே சமதருமச் சாதனைக்குப் பாசறைகள் செய்திடுவோம். திமிரெடுத்த ஆதிக்கக் கழுகின் சிறகுகளைக் கருக்கிப் பொசுக்கிடவே நம்முடைய கண்ணோரம் இருக்கின்ற இமை மயிரைத் தீப்பந்தம் ஆக்கிடு வோம் என்று கூறி.

இமயப் பறவைகள் நாம் எரிமலையின் உள் மனம் நாம்!
அக்கினிக் காற்றிலே இதழ் விரிக்கும் அரும்புகள் நாம்
திக்குகளின் புதல்வர்கள் தேச வரம்பெற்றவர்கள்.

என்றும் கூறி, தமிழ்ப் புதுக் கவிதைக்கு உலகளாவிய கம்பீரத்தை வழங்குகின்றனர். ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புணர்ச்சியும், யுத்த மறுப்பும், சமாதான விருப்பமும், போர்ராட்டம் இல்லாமல் விடிவு இல்லை என்பதில் அழுத்தமான நம்பிக்கையும், சர்வதேச உழைக் கும் மானுடத்தின் மீதான மனிதாபிமானமும் இந்த உலகளாவிய பார்வையின் தனி குணும்சங்களாகத் தெரிகின்றன. தேசியம் இல்லாமல் சர்வ தேசியம் இல்லை என்பதையும் இந்தக் கவிதைகள் வலியுறுத்துகின்றன.

மனோன்மணீயமும் நாடகத் தனிமொழியும்

ஜே. அண்ணுமலை,
மாநிலக்கல்லூரி, சென்னை.

தொன்மைச் சிறப்பு:

நாடகவியல் தமிழக வரலாற்றில் மிகத் தொன்மைச் சிறப் புடையது. பண்டைத் தமிழரின் கூத்தே இன்றைய நாடகம். கூத்துக் கலையானது கோயில் திருவிழா, மக்கள் இன்பவிழா, மன்னர் வெற்றி விழா முதலியவற்றின் அடிப்படையில்தான் பூவாய், காயாய் கனிந்தது. கூத்தின்பம் காட்சிக்கும் கேள்விக்கும், கற்றவர்க்கும், கல்லாதவர்க்கும் விருந்தாய் இன்னமுதாய் இலங்கு வது. காட்சியின்பத்தையும், செவியின்பத்தையும் ஒருசேரக் கொண்ட நாடகம், மக்கள் வாழ்வை நல்வாழ்வாக்க நீதி, உண்மை, ஒழுக்கம், நன்மை, தீமை முதலியவற்றைப் பண்பட்ட முறையில் காட்ட உட்குறிக்கோளாகக் கொண்டு நிறைவும், பொலி வும் பெற்றது. ஆடற்கலையும், பாடற்கலையும் பிறகலைகளும் பொலிவும் வலிவும் பெற்றுச் சிறப்பதை நாம் சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்றுக் காதையில் உணரலாம். மறைந்துபோன பரதம், பரத சேனுபதியம், சயந்தம், கூத்த நூல், மதிவாணன் நாடகத் தமிழ் முதலிய நாடக நூல்கள் இன்று நம்மிடை இல்லையாயினும் பெற்ற பெருமையினை என்றென்றும் பறைசாற்றும் என்பதில் ஐய மில்லை.

நாடகத் தனிமொழி

தொல்காப்பியனாரின் பொருளதிகாரம் தண்டமிழ்க்கே உரிய தனி அதிகாரமாகும். செய்யுளியலில் செய்யுளின் உறுப்புக்களாக முப்பத்து நான்கினை மாத்திரை முதல் இழைபு ஈருகக் கூறியுள்ளார்.

அவற்றுள் கைகோள் (Action), களன் (place), காலம் (Time) என்ற மூன்றும் நாடகத் தனிமொழிக்கு இன்றியமையாதன. இம் மூன்றின் பின்னணியில் தனிமொழியானது நாடக உலக வழக்கை ஓரிடத்துக் காட்டும் கருவாய் (Plot) உணர்ச்சியாய் (emotion), உச்சநிலையாய் (Climax), கற்பனை பெருகுடைத்தாய் (Imagination) வடிவாய் (form) பொலியும் பேறுடைத்து. பேச்சுத் திறனின் (Rhetoric) குறைவு நிறைவுகளையும், மெய்ப்பாட்டின் (gesture) இன்ப துன்பங்களையும் எடுத்துக்காட்டிப் பொலிவதாயும் தனிமொழி அமையும்.

தனிமொழி ஒரு நாடகப் பாத்திரத்தின் தனிப்பண்பை அறியவும் தெளியவும் செய்யக் கூடியது. அறிந்தோ அறியாமலோ தன்னை மறந்த நிலையில் கிளர்ந்தெழும் உணர்ச்சி வெள்ளமாய் அகத்தோ புறத்தோ மிக்கொலிக்கும் பான்மையது, விழுமியது. இதன் பண்பை, கலைக்களஞ்சியம் monologue "a passage in a drama in which a personage speaks unconciously either alone on the stage or with others keeping silent" என்று கூறியுள்ளமை நோக்கற்குரியது.

19-ஆம் நூற்றுண்டின் இலக்கியத் திறனுய்வாளரான அட்சன் அவர்கள் தனிமொழியை நாடகத் தனிமொழி (Dramatic Monologue) என்றும் தனிமொழி (Soliloquy) என்றும் வழங்குவர். இவை இரண்டும் ஒன்று எனினும் சற்று மாறுனது என்றும் காட்டுவர். "நாடகத் தனிமொழி பிறர் அமைதி நிலையிலேயே ஆற்றும் உரை என்றும், தனிமொழி தனக்குள் தானே பேசிக் கொள்வது என்றும் கூறுவர்." மேலும் நாடகத் தனிமொழியின் குறிக்கோள் உண்மையைக் கூறுவதாய், உள்நோக்கம் இல்லாததாய் தனிமனிதன் பண்பைக் காட்டும் என்றும், தத்துவ மனநிலை, கருத்துப் பாகுபாடு, அறிவுநிலை முதலியவற்றைப் புலப்படுத்தும் என்றும் கூறுவர்.

மனோன்மணியமும் தனிமொழியும்

மனோன்மணீயம் இன்றைய நாடக நூல்களில் தலைசிறந்தது. மனோன்மணீயத்தில் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் தனிமொழித் துறையை எடுத்தாண்டுள்ள விதமும் போக்கும் அவர்க்கே தனி

உரிமை உடைத்து எனலாம். தனிமொழிக்குரிய நாடக உறுப்பினர் பலர். அவர்களுள், குடிலன், நடராசன், நாராயணன், புருடோத்தமன், ஜீவகன் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர் ஆவர். இனி அவர்தம் தனிமொழியால் ஏற்படும் விளைவுகள் எத்தன்மைத்து என்பதனை தனித்தனியே நோக்குவோம்.

குடிலன்

குடிலன் தனிமொழி உள்ளொன்றும் புறமொன்றும் வைத்துப் பேசும் சூழ்ச்சியை, வஞ்சனையை உட்பொருளாக உடையது. பாண்டிய மன்னன் ஜீவகனுடைய ஆட்சியைக் கைப்பற்றக் கருதி தலைநகரை மதுரையில் இருந்து நெல்லைக்கு மாற்றிவிடுகிறான். ஜீவகன் ஆட்சியைக் கைப்பற்ற தன்னைத்தானே பாராட்டிக் கொள்ளும்போது 'புத்தியே சகல சக்தியை உடையது என்றும், கருவி, காலம் அறியின் அரியதில்லை என்றும், புண்ணியம், ஜீவ காருண்யம் என்பது வெறும் பிதற்றல் என்றும், பாக்கியம், ஊழ் என்பதெல்லாம் பாழ் என்றும், கூறுவதால் காணலாம். குடிலன் பயந்த தன்மையும் உடையவன் என்பதுதான் தனக்குள் பேசும் போது, சேவகன் வர, நான் பேசியதை அறிவனோ, மன்னனுக்குக் கூறுவனோ எனப் பலவாறு கூறுமாற்றால் அறியலாம். சுய நலம் மிக்குடையவன் என்பது தன் மகன் பலதேவன் திருமணம் போனாலும் பரவாயில்லை, தான் நாடாள்வதே முக்கியம் எனப் பகர்வதாலும் அறியலாம். ஜீவகன் தன் கைப்பார்வையாய் உள்ளான் என்பதை கற்றை, கூளம் எடுத்தோதும் சொற்களாலும் அறியலாம்.

நடராசன்

நடராசன் தனிமொழி இயற்கை எழிலை வியந்து பாராட்டலை, காதல் உள்ளத்தை, உழைப்பின் பெருமையை உட்பொருளாகக் கொண்டது. ஓவியவல்லான் ஓவியம் தூரியால் தொடத்தொட பொலிவதைப் போல் சூரியனின் பன்னிறக் கதிர்கள் சிறிது சிறிதாய்த் தோன்றிப் பொலியும் என்றும், குருகுக் காதலி பரல் கல்லைப் பழம் என உருட்டி அன்புச் செயலால் காட்டும் நாணம் பெண்ணினத்திற்கே உரியது என்றும், குறிக்கோள் உயிர்க்குத் தூண்டுகோல் என்றும், சிறுபுல், சிறு வாய்க்கால், நாங்கூழ்ப்புழு

ஆகிய ஒவ்வொன்றும் சிறந்த குறிக்கோள்களை உடையது என்றும் அவற்றில் நாங்கூழ்ப்புழு உழவர்க்கு எம் மண்ணையும் நன்மண்ணாய் ஆக்கித் தரும் என்றும், ஏழைகளின் ஆழமிலாக் கருத்து குழந்தை மழலைச் சொற்களைப் போன்றது என்றும் பல நிலையில் நடராசன் தனிமொழி சிறக்கின்றது.

நாராயணன்

நாராயணன் தனிமொழி பழுதிலாத் தொண்டையும் எண்ணத்தையும், நாட்டுப் பற்றையும் உட்பொருளாகக் கொண்டது. சுந்தர முனிவர் பற்றி குடிலன் ஜீவக மன்னனிடம் குற்றம் கற்பிக்கும் போது மன்னன் எடுப்பார் கைப்பிள்ளையாய் உள்ளானே என்றும், குடிலன் போதனையால் பிரபுக்கள் குடிலன் பற்றி ஜீவகனிடம் சிறப்பு செய்யும்போது வெளுத்ததெல்லாம் பால் எனக்கருதி உண்மையை அறியாதவனாய் மன்னன் உள்ளான் என்றும் குடிலன் பண்பால் விளையும் கேடுபற்றிக் கூறும்போது அமைச்சர் அரசர்க்கு உடல் உறுப்புக்களைப் போன்றவர் என்றும், உடல் உறுப்புக்கள் உயிரைத் தின்றால் விலக்குவது யார் எனக் கூறும் போதும் நாராயணனின் மாசிலா உளத் தனிமொழி விளக்காய் இலங்குகிறது.

புருடோத்தமன்

புருடோத்தமன் தனிமொழி தூய காதலையும் வீரத்தையும் உட்பொருளாகக் கொண்டது. புருடோத்தமன் மனோன்மணியைக் கனவில் கண்ட காலை வீண் அணங்கு பலர் என்முன் தோன்றினும் திரியாத என் மனம் மத்தால் திரியும் தயிர்போல் பித்தானதே என்றும் உருவம் இருப்பின் காணல் வேண்டும். இல்லையேல் மறத்தல் வேண்டும் என்றும் குடிலனின் வஞ்சக வார்த்தைகளைக் கேட்கும்போது பாதகா எனக் கூறும்போதும் புருடோத்தமன் தனிமொழி ஒளிர்கிறது.

ஜீவகன்

ஜீவகன் தனிமொழி வெள்ளை மனத்தையும், வீரத்திற்கு அவமானம் நேரில் குன்றிப் போதலையும் உட்பொருளாகக் கொண்டது. புருடோத்தமனின் போர்ச் செய்தியை ஒற்றன் ஓலையால் அறியும் போது படை எடுப்பானும், முடிப்பறிப்பானும் எனக் கூறலும்

சுந்தர முனிவர் மனோன்மணியைக் சுருங்கை வழியில் அனுப்புக எனக் கூறும்போது பிரிவால் என்மனம் பிரையுறுபால் போல் குருதியால் உறைந்து விட்டதே எனக் கூறும்போதும், ஜீவக மன்னன் தனிமொழி மாண்பைக் காணலாம்.

இதுகாறும் கூறியவற்றால் சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன்மணீய நாடகத் தனிமொழி அட்சனின் (Hudson) இலக்கணத் துறைகளைப் பெற்றுத் திகழும் சிறந்த நூலாய், இன்றைய 20ஆம் நூற்றாண்டு நாடகத் தனிமொழி வரலாற்றிற்கு ஒரு புதிய கோணத்தை நல்கிய ஈடு இணையற்ற நூலாய் மனித எண்ணங்களைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் கண்ணாடியாய் எங்கும் எதிலும் உருவும் திருவுமாய்ப் பொலிகிறது எனக் கூறலாமன்றோ!

தேவர் படைத்த கடிதங்கள்

மு. சு. அருள்சாமி,
இலயோலாக் கல்லூரி, சென்னை.

பழங்காலத் தமிழகத்தில் பனை ஓலையில் கடிதம்போல் செய்தியை வரைந்து அனுப்பும் பழக்கம் இருந்தது ஆனால் அத்தகைய கடிதம் எதுவும் இலக்கியத்தில் இடம்பெறவில்லை. அகப்புற வாழ்வு பற்றிய இலக்கண வரம்பு இடம் கொடாததால் அவை இலக்கிய வாழ்வு இன்றி மாய்ந்தன. முதன் முதலாக இளங்கோவடிகள் தாம் பாடிய காவியத்தில் இரு கடிதங்களுக்கு உருவம் தந்துள்ளார். அவரைப் பின்பற்றித் திருத்தக்க தேவர் சிந்தாமணியில் பல்வேறு கடிதங்களைப் படைத்துள்ளார்.

தேவர் தாம் பாடிய சிந்தாமணிக் காப்பியத்தில் அரசியல் கடிதம் ஒன்றைச் சிறப்புற அமைத்துள்ளார். கட்டியங்காரன் சீவகனின் தாய் மாமனை கோவிந்தராசனுக்கு வரைந்த கடிதம் அது. தேவர் காலத்து அரசாங்க அமைப்பில் கடிதம் எழுதுவதற்கெனத் தனித்துறை இருந்தது. அக்கால மரபுகளையெல்லாம் அக் கடிதம் தெளிவாகக் காட்டுகிறது. கோவிந்தராசன் அவையில் கடிதம் படிக்கப்படுகிறது. அதில் அமைந்துள்ள அரசியல் சூழ்ச்சியைக் கோவிந்தராசன் அவையில் அம்பலப்படுத்துகின்றான். சீவகன் தந்தையான சச்சந்தனை 'அசனிவேகம்' என்ற யானையே கொன்றது என்றும், ஆனால் பழி தன் மீது சார்ந்தது என்றும் கோவிந்தராசன் வந்து மைத்துனனின் நாட்டுரிமையை ஏற்றுக் கொண்டு தன்மீது விழுந்த பழியை மாற்ற வேண்டும் என்றும் கட்டியங்காரன் எழுதியிருந்தான். நாட்டுரிமை நல்குவதாய் ஆசை காட்டி இராசமாபுரத்திற்கு அழைத்துக் கொல்லும் சூழ்ச்சி கடிதத்

தில் உள்ளது என்பதைக் கோவிந்தராசன் அவையினர்க்கு விளக்கு கின்ருன்.

அக்கடிதம் அவனைத் தியாகத் தீயில் இறங்கத் தூண்டுகிறது. தன்மகன் சீதத்தனுக்கு முடிசூட்டி விட்டு, அமைச்சர் அறிவுரைக்குக் காத்திராமல் அறப்போரில் தன்னை அளித்தேனும் சீவகன் இழந்த நாட்டைப் பெறச் செய்யவேண்டும் எனத் துணிகின்ருன், அத்தியாகச் செம்மல். அக்கடிதம் அரசியலில் கடைப்பிடிக்கத் தக்க காலங்கருதல், துணிவு, சூழ்ச்சி, உறுதி முதலான அரசியல் பண்புகளை அறிய ஓர் அரிய வாய்ப்பைத் தருகிறது.

'ஆர்வலர் கடிதம்' ஒன்றைத் தேவர் அழகுறப் படைத்தளித்துள்ளார். கட்டியங்காரன் காதலுக்குரிய அரண்மனைப் பெண்ணுன நாகமாலை, சீவகன் நலங்கருதி வரைந்தனுப்பிய கடிதம் அது. நாகமாலை ஓலையில் எழுதிக் காம்புடைய குவளை மலர் இதழுக்குள் சுற்றி வைத்துத் தோழியிடம் தர, அவள் அதனைக் கூந்தலுக்குள் பொதிந்து மறைத்து வைத்துச் சீவகன் வளர்ப்புத் தந்தையான கந்துகனிடம் சென்று குவளை மலரை எடுத்துத் தருகிருள். கந்துகன், கூந்தலில் சூடிய மலரென்று இகழாமல், அவளது உள்ளக் குறிப்பை உணர்ந்து வாங்கிக் குவளை மலருக்குள் குடியிருந்த கடிதத்தை எடுத்து குவளைக் காம்பையே சலாகையாகக் கொண்டு ஓலையை சுற்றிக் கடிதத்தைப் படித்தான். ''சீவகனை நகரினின்று வெளியே அனுப்பிப் பாதுகாப்பான இடத்தில் வைப்பீராக. மன்னன் (கட்டியங்காரன்) தீயுள் கிடக்கும் செம்பொன்போல் சிவந்து சீவகனைக் கொல்லக் கங்கணம் கட்டிக்கொண்டிருக்கிருன். நஞ்சுண்ட சிவன்போல் சினங்கொண்டு வெதும்பியிருக்கிருன், வேந்தன் இங்கு, இன்று இதனை எனக்குச் சொன்னுன். இது நிகழ்ந்தது'' என்பதே கடிதச் செய்தியாகும். இக்கடிதம் 'சுருங்கக்கூறல்' என்னும் அழகு உடையது. மகளிர் மறைவாக முடங்கல் அனுப்பும் திறனையும் இக் கடிதம் புலப்படுத்துகிறது. சீதத்தன் கடிதத்தை வாங்கிப்படித்தபோது, சீவகன் தோழனுன புத்திசேனன் அருகில் இருந்தான். அவன் சீவகனுக்கு இக் கடிதம் பற்றிக் கூறியிருத்தல் கூடும். அஞ்சி ஒளிந்திருத்தல் என்பது சீவகன் நெஞ்சத்தில் தோன்ற முடியாத ஒன்றுகும். ஆதலின் சீதத்தனும் சீவகனை மறைத்து வைக்கும் முயற்சியை மேற்கொள்ள

வில்லை. ஆயினும் சீவகன் சுதஞ்சணன் என்ற தேவ நண்பனால் விண்ணுலகு எடுத்துச் செல்லப்பட்டுப் பிரிந்துறைய நேரிடும் என்பதைக் காப்பிய வாசகர்க்கு முன்னுரைக்க, இக்கடிதம் உதவுகிறது எனலாம்.

மனைவி கணவனுக்கு அனுப்பும் கடிதம் ஒன்றையும் தேவர் தந்துள்ளார். சீவகனின் முதல் மனைவியான காந்தருவதத்தை எழுதிய குடும்பக் கடிதம் அது. சீவகன் குணமாலையை இரண்டாம் மனைவியாக மணந்தபின் வித்தியாதர நண்பனான சுதஞ்சணனால் விண்ணுலகிற்கு எடுத்துச் செல்லப்படுகிறான். மீண்டும் மண்ணுலகு வந்து பதுமை, கேமசரி ஆகியோரை மணக்கிறான். பின்னர் அவன் கனகமாலையை மணந்து ஏமமாபுரத்தில் இருக்கும் போது அக்கடிதம் அனுப்பப்பட்டது. அவ்வோலைக் கடிதம் காந்தருவதத்தையின் குண்டல முத்திரையைத் தாங்கியிருந்தது. அவள் கடிதத்தின் முற்பகுதியில் கணவனை வணங்கி அவனது உணவு, உடை, நலம்பற்றிக் கேட்டிருந்தாள். அடுத்த பகுதியில், சீவகன் ஏமமாபுரத்தில் மறைந்திருப்பதைத் தந்தையிடமிருந்து வந்த தூதுவனிடம் மறைத்துத் தாமாகவே அங்குப் போய் தோழரோடு தங்கியிருப்பதாய்க் கூறியதைக் குறிப்பிட்டிருந்தாள். ஆசிரியர் அச்சணந்திக்கு அளித்த வாக்குறுதிப்படி ஐந்து திங்களே இருப்பதையும் அதற்குள் கட்டியங்காரனை வென்று அரசைக் கைப்பற்ற வேண்டியதையும் நினைப்பூட்டியிருந்தாள். தொடர்ந்த பகுதியில் குணமாலையின் பிரிவுத் துன்பத்தை நெஞ்சத்தை உருக்கும் வண்ணம் எடுத்துரைத்து, ''அவள் பிழைப்பாளோ மாட்டாளோ? நான் அறியேன்'' என்று எழுதியிருந்தாள். தத்தை தன் அன்பைக் குறிப்பிடாததேன்? என்ற வினா எழக்கூடும். அவளுக்கு அவன்மீது அன்பில்லையோ என்று ஐயுறக்கூடும். ''புதுப்புது நங்கையரை மணந்து பூமணக்கும் படுக்கையில் தங்கும் நீர் என் நெஞ்சத்தில் நீங்காமல் இருப்பதால் வருத்தமின்றிப் பொழுது போக்குவேன்'' என்று கடிதத்தை முடித்திருந்தாள். ஆனால் இச்சொல் சீவகன் நெஞ்சத்தைத் தொட்டது. ''பொறுமையால் இங்ஙனம் கூறியுள்ளாள்'' என்று தன் நெஞ்சத்தைத் தேற்றிக்கொள்கிறான். 'புலவிச்சொல் பொறித்தவோலை' என்பது சீவகன் அக்கடிதத்திற்கு அளித்த விமரிசனம் ஆகும்.

தேவர் காதல் கடிதங்கள் இரண்டினைக் காவியத்தில் தந்துள்ளார். சீவகன் குணமாலைக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்று. சீவகனுக்கு அநங்கமாலை எழுதியது மற்றொன்று. கிளி சீவகனிடம் தூது சென்று குணமாலையின் காதலை எடுத்துரைக்கின்றது. சீவகன் அக்கிளியிடம் தான் குணமாலைமீது கொண்ட காதலை எடுத்துரைக்கின்றான். கிளி காதல் செய்தியை ஓலையில் எழுதித் தருமாறு வேண்டுகிறது. தூதுரையில் செய்தி கூட்டிக் குறைத்து உரைக்கப்படலாம். பொய்யும் புனைவுமாகக் கூடக் கூறப்படக்கூடும். காதல் நினைப்பு, காதலிக்கு உணர்த்தப்படாமல் விடுபட்டுப்போகும். குணமாலைக்கு நம்பிக்கை பிறக்கும் வண்ணம் கைப்படக் கடிதம் எழுதித் தருமாறு கிளி வேண்டுகிறது. சீவகன் காதல் ஓலையைத் தினைக்கதிரில் வைத்துக் கொடுக்கக் கிளி பெற்றுச் சென்று குணமாலைக்குக் கொடுக்கிறது. "சீவகன் ஓலை குணமாலை காண்க" என்று தொடங்கிப் பெண் வீட்டார் கேட்கும் பெரும் பரியப் பொருளைக் கொடுத்து மணப்பதாய்ச் சூள் உரைத்துள்ளான். குணமாலை காதல் ஓலையின் வரிகளைத் தேன்கலந்த பாலைப் பருகுவதுபோல் ஆர்வமுடன் படித்தாள். அவன் காதல் மொழி அவளுக்கு நம்பிக்கை ஊட்டியது. அவனை மணந்தாற் போலவே மகிழ்ந்தாள். சீவகன், சொன்ன சொல் தவறாத வாய்மையாளன் என்பதை உணர்ந்து, அவன் எழுத்துக்களைத் தெய்வம் போலவே கருதிக் கைதொழுதாள்.

அநங்கமாலை சீவகனுக்கு எழுதிய காதல் கடிதத்தை அழகிய கற்பனைச் சூழலில் அறிமுகப் படுத்துகிறார், தேவர். சீவகன் தன் நாட்டை வென்று முடிசூடித் தேவியர் எண்மரோடு வாழ்கிறான். முன்னர், இராசமாபுரத்தில் சீவகனால் ஒப்பனை செய்யப்பெற்று, நாடகமாடி, சீவகன் மீதுகொண்ட காதலை அரங்கிலே வெளிப்படுத்தினமையால் கட்டியங்காரன் கோபத்திற்கு ஆளானவள். வலிதிற் பற்றிச் சென்ற கட்டியங்காரன் அவள் அன்பைப் பெற முடியாமல் அவளை விட்டு விடவே, அவள் வேறோர் இடத்தில் சீவகனை நினைந்து உருகிக் கொண்டிருந்தாள்.

இந்த அநங்கமாலை வரைந்த காதல் கடிதம் காப்பியத்தில் புதுமையான சூழ்நிலையில் காட்டப்படுகிறது. சீவகன் அரசவையில் வீற்றிருக்கிறான். வாயில் காவலன் பெண்ணொருத்தி சேடிய

ருடன் வந்திருப்பதைத் தெரிவிக்கின்ருன். அநங்கமாலை அரிய போர்வையால் போர்த்திக்கொண்டு, அன்னமும் நாணும் வண்ணம் அடியெடுத்து வைத்துச் சென்று, சீவகன் அடிதொழுது அழகிய விரல்கள் குவிய ஓலையைப் பிடித்து முறைப்படி நீட்ட, சீவகன் அதனை வாங்கிப் படிக்கிருன். கட்டியங்காரன் அவளை நாடக அரங்கினின்று பற்றிச்சென்று அரண்மனையில் சிறைவைத்ததும் அவள் சீவகனையே நினைந்து அரற்றப் பொருமல் அக்கொடியவன் சிறைவிடுத்ததும், அவள் வெளியேறிச் சேரி ஒன்றில் வாழ்ந்ததும், சீவகன் ஓவியம் வரைந்து அதனையே. தொழுதுவந்ததும் கடிதத்தில் காணப்பட்டன. ''கைவிடப்பட்ட பெண்களின் கண்கள் உறங்காமல் முத்துப்போல் கண்ணீர் சிந்தும், கைவளை கழலும், மேனி பசலை எய்தும். இங்ஙனம் மன்னர் நட்பின்றி இருத்தலை உலகுக்கெல்லாம் பறைசாற்றுதலோ, உயிர்நீத்தலோ பொருந்துமோ? பெரியோர் நட்பைப் பெற்றவர் அதனை விட்டு நீங்குதல் முடியுமோ? கடிதம் கொண்டுவரும் என் தோழி வாமலேகை வருந்தாமல் மறுமொழிதந்து அனுப்புவாயாக'' என்று ஓலையின் மொழி செம்மையுற முடிக்கப் பெற்றிருந்தது. தேவர் கடிதங்களிலே இது சிறந்த அமைப்பும், சுவையும் உடையது எனலாம்.

சீவகன் கடிதம் தந்தவளைத் தழுவிக் கொள்கிருன்- ''நான் அநங்கமாலை தோழி அல்லளோ? எனக்கு அன்பு செய்வதேன்?'' என்ருள் அவள் ''செல்வக் களிப்பில் அறிவு மயங்கித் தெளியாமல் போவேன் என்று என் அறிவை அளக்கும் மயக்கத்தால் நீ இவ்வாறு கூறினுய்'' என்ருன் சீவகன். அவள் உண்மையாக அநங்கமாலை என்பதை அவன் வெளிப்படுத்திவிட்டான். கடித அமைப்பும், அதனை அறிமுகப்படுத்தும் முறையும், கற்பனையும் புதுமையும் கலந்து இலங்குகின்றன.

தேவர் உறவுக்கடிதம் ஒன்றினைப் படைக்கவும் மறக்கவில்லை. கவழவேகன் மருமகன் சீவகனுக்கு எழுதிய ஓலை, ''அறம் பொருள் இன்பம் ஆகுக'' என்னும் வாழ்த்துடன் தொடங்குகிறது. அவன் தன் மகள் தத்தையின் திருமணத்திற்கு நேரில் வரவில்லை. ஆதலின் சீவகன் யாழ்ப்போட்டியில் வென்று, வட்போரில் பகைவரைக் கொன்று தத்தையை மணந்ததை நினைவுகூர்கிருன்.

சீவகன் பேராண்மைக்குக் களங்கம் உண்டாக்கக் கூடாது என்பதற்காகவே, தான் படைகொண்டு துணைக்கு வரவில்லை என்று கூறுகின்றான். சீவகன் பெற்ற வெற்றியைப் பாராட்டித் தன் வெள்ளிமலை எங்கும் விழாக் கொண்டாடியதைக் கடிதத்தில் குறிப்பிட்டிருக்கின்றான். சீவகன் வெற்றியே தன் வெற்றி என அவன் பெருமிதங் கொள்வதையும் தேவர் புலப்படுத்தியுள்ளார். அன்பு, ஆர்வம், மதிப்பு, அக்கறை முதலியன நிரம்பி, அது உறவுக் கடிதத்திற்கோர் எடுத்துக்காட்டாய் விளங்குகிறது.

தேவர், இவ்வாறு பல்வகைக் கடிதங்களைப் படைத்து அவற்றிற்கு இலக்கிய வாழ்வு அளித்துத் தமிழினுக்குப் புதுமை சேர்த்துள்ளார்.

உடன் போக்கு

க. ப. அறவாணன்.
பச்சையப்பன் கல்லூரி, சென்னை.

உடன்போக்கு அருகியதா?

உடன்போக்கைக் கூடா ஒழுக்கம் எனச் சிலர் கருதுவர். கருதி, உடன்போக்கு அருகிய வழக்கே என நாட்டுவர். அஃது அருகிய வழக்கு அன்று; பெருகிய வழக்கே. உடன் போக்குப் போய் தன் மகளைத் தேடி அலைவள் செவிலித் தாயொருத்தி. வழியே இணைஇணையாகப் பலர் வருதலைக் காணுவள். அவர் சேய்மையில் வருகிற பொழுது, தம் மகளும் அவள் காதலனும் ஆக இருக்கலாம் என்று எண்ணுவள். வந்தவரோ அவள் மக்கள் அல்லர். வேறு வேறு உடன் போக்கு இணைகள் என அறிந்து வருந்துவள். தன் மகள் போல உடன் செல்லும் காதல் இணைகள், விண்மீன்கள் போல எண்ணிக்கையில் அடங்கார்; பலர் போலும் என்று மொழிகுவள். 'அகலிரு விசும்பின் மீனினும் பலரே மன்ற இவ் உலகத்துப் பிறரே' என்பது அவள் மொழிபு.

சான்றுகள்:

உடன்போக்கு இலக்கியத்தில் மட்டும் அன்றித் தமிழ் மக்கள் வாழ்விலும் பல்கி இருந்தது. திராவிடப் பழங்குடியினர் பலரிடம் இப்பழக்கம் இன்றும் நிலவி வருகிறது.

1 கர்நூல், நெல்லூர் மாவட்டத்தில் வாழுநர் 'செஞ்சு' என்ற பழங்குடியினர். அவரிடம் உடன்போக்கு மணமுறை இயல்பாக உள்ளது. ஆடவன், தான் விரும்பும் பெண்ணை அழைத்

துக் கொண்டு ஓடி விடுவன். ஓர் இரவு, ஊரார் அறியாமல், சேர்ந்து இருந்துவிட்டு ஊர் திரும்புவன். திரும்பும் இருவரையும் அவர்தம் பெற்ருேர் மகிழ்வுடன் வரவேற்பர். நண்பரை, உறவினரை அழைப்பர். உடன்போய் வந்த மணமக்கட்குப் புத்துரை நல்குவர்; மணவினை நிகழ்த்துவர்; மகிழ்வர்.

2. சோழகர் என்ற பழங்குடியினரிடமும் இப்பழக்கம்உள்ளது. உளமார விரும்பும், ஓர்ஆணும் பெண்ணும் ஒரு நாள் காட்டுக் குள்ளே ஓடிவிடுவர். மூன்று நாட்கள் கானகத்துள் தங்கிக் களிப்பர். நான்காம் நாள் ஊரார் பறை அடித்து வரவேற்பர்; வேறு பல இசைக்கருவிகளையும் இசைப்பர்; அனைவரும் திரளுவர்; கானகத்துக்குள் செல்வர்; காதலரைத் தேடுவர்; செல்லும் போது பறைகளைப் பலரும் அடித்து முழக்குவர்; பல இசைக்கருவிகளை இசைப்பர் காதலர் இருவரையும் கண்டறிந்து மணம் முடிப்பர்; மனம் களிப்பர்.

3. உடன்போக்கைத் திருமணம் என ஒப்புக்கொண்ட பாங்கு தொல்காப்பியக் காலத்து இருந்தது. இதனைக் 'கொடுப்போர் இன்றியும் கரணம் உண்டே புணர்ந்துடன் போகிய காலை யான' என்ற கற்பியல் நூற்பா காட்டும்.

அயல் நாடுகளில் பெண்ணுரிமை :

உடன்போக்கு தமிழ்ப் பெண்டிர்க்குப் பண்டிருந்த உரிமையை மொழிவது. விரும்பிய ஆடவன் ஒருத்தனுடன், சென்று உறைவது பழி என இழிக்கப்படவில்லை. ஆனல், மற்றைய உலக நாகரிகங் கள் பெண்டிர்க்குக் கடுமையான கட்டுப்பாடுகளை விதித்திருந்தன. ஏதென்சில், பெண்கள் பொது வாழ்விலும், சமுதாயத்திலும் பின்னுக் குத் தள்ளப்பட்டிருந்தனர். ஆண்களைவிடத் தாழ்ந்தவராகக் கொள்ளப்பட்டனர். அவர்தம் கல்வி கட்டுப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. குழந்தை வளர்ப்பும், இல்லப் பணிகளுமே நோக்கங்களாகப் பெண்டிர் பழக்குவிக்கப்பட்டனர். மணம் முடியாத இளமகளிர் வீட்டுக்கு வெளியே விடப்படுதல் இல்லை. மணமானவரும் கண வனுடன் மட்டுமே சேர்ந்து உண்ணலாம்; உறங்கலாம். பிற எந்த ஆடவர் முன் தோன்றுவதே இல்லை. காதல் வாழ்விற்கு அவர்க்கு வாய்ப்பு மிகக் குறைவாகவே இருந்தது. கிரேக்கம் முழு

வதுமே பெண்டிர் திருமணங்களுக்குப் பேரிடையூருக இருந்தது. குழந்தையைப் பெறுதற்கும், வளர்ப்பதற்கும், வீட்டுப் பணிகளைப் பார்த்தற்கும் மட்டுமே பெண்டிர் பயன்பட்டனர். திருமணம் குழந்தை பெறுதற்காகச் செய்யப்பட்ட ஒரு கடனே. பல காமக் கிழத்தியர் ஒவ்வோர் ஆடவர்க்கும் உண்டு. காமக் கிழத்தியர்தம் நிலைமை பெரும் பரிவிற்குரியது. ஆடவர்தம் பொருளாக அவர்கள் கருதப்பட்டனர். அவர்களை விற்கலாம்; வாங்கலாம் பழைய நாகரிகம் வாய்ந்த மெசபதோமியாவிலும் ஏறத்தாழ இதே நிலைமை பரவி இருந்தது. மனைவி ஓர் அஃறிணைப் பொருளாகவே கருதப் பட்டாள். கணவன் தான் பட்ட கடனுக்காக, மனைவியை அடிமை யாகப் பணி செய்யப் பணிப்பான். பெண் வழுவினுல் அவளை விற்று விடுவான். பெண்ணை மணப்பிக்க வரதட்சிணை கொடுத்தல் வேண்டும். மணக்கடமையை (இணை விழைச்சுக்கு இணங்காமை) ஒரு பெண் மறுப்பாளே ஆனுல், அவளைத் தண்ணீரிலே எறிந்து கொன்று விடச் சட்டம் ஒப்புதல் அளித்தது. காமக் கிழத்தியை மனைவியே தேடி பெற்றுக் கணவனுக்கு அளிப்பள். பிறன் ஒழுக் கம் மேற் கொள்பவள் நீரில் எறிந்து கொல்லப்படுவள். மனைவி யரைத் தேவைப்படின் ஆடவன் அடகு வைப்பன்.

அசீரியரிடையே பெண்டிர் மேலும் கட்டுப்பாட்டில் அழுந்தினர். பெற்ருேர்தம் ஒப்புதல் இன்றி, மகள் யாரையும் மனத்தல் முடியாது. மகள், கடனுக்காக விற்கப்படுவள்; அவ்வாறு விற்கப்பட்ட அடிமையும் பெற்ருேர் ஒப்புதல் இன்றி மணத்தல் இயலாது. மணம் ஆன பெண்கள், தலையை முக்காடு இட்டு மூடிக் கொண்டுதான் வெளிச் செல்லல் வேண்டும். பெண்டிர் பிறழ் வொழுக்கம் ஒழுகுவாளே ஆனுல், கொலைத்தண்டம் பெறுவள்.

பழஞ்சீனுவில் பத்து வயதிற்குப் பிறகு, பெண்கள், வீட்டில் இருந்து வெளிச்செல்வதில்லை. வெளிச் செல்வது தடை செய்யப் பட்டிருந்தது. ஏறத்தாழ ஏழு வயதிற்குப்பின் பெண்கள் ஆண்கள், உடன் உன்பதோ, உறங்குவதோ இல்லை.

நனி பழைய நாகரிகங்களைப் பெற்ற நாடுகளில், பெண்டிர் அடிமையாக ஒறுக்கப்பட்ட அவலங்களை அவ்வந்நாட்டு வரலாறு கள் விரித்துரைக்கின்றன. இவற்றுடன் தமிழரிடம் இருந்த களவு உறவையும், உடன்போக்குச் செலவையும் ஒப்பிட்டு எண்ணுக.

செயகாந்தன் சிறுகதைகளில் திருமணம்

ந. அறிவழகன்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

"பண்டைக்காலத்தில் மக்கட் சமூகத்தில் தனி மணம் இருந்த தில்லை என்றும், ஒரு குழுவிலுள்ள எல்லாப் பெண்களுமே அக்குழு வின் ஆண்களுக்குப் பொதுவுடைமையாக இருந்தனர் என்றும் ரிவர்ஸ், மார்கன் போன்ற மானிடவியலார் கூறுகிறார்கள்."[1] இவ் வாறு குழுமணமாக இருந்த இந்தச் சமுதாய நிலை படிப்படியாக மாற்றமுற்ற விதத்தை ஏங்கல்ஸ் பின்வருமாறு குறிக்கின்றார்.

"காட்டுமிராண்டி நிலைக்கு அறிகுறியாகக் குழுமணமும். அநாகரீக நிலைக்கு அறிகுறியாக இணைக்குடும்பமும் இருந்தது போலவே நாகரிக நிலைக்கு அறிகுறியாக ஒருதார மணமும் இருந் தது."[2] என்ற இதன் வளர்ச்சி முறையே அதாவது, "ஒருதார மணமுறை என்ற ஒரே குடும்ப வடிவிலிருந்துதான் புதிய காலத்துக் காதல் வளர்ந்திருக்க முடியும்."[3] என்று அதன் வளர்ச்சிநிலை முறைகளைக் கூறிச் செல்கின்றார்.

'ஒத்த கிழவனும் கிழத்தியும்'[4] என்று தொல்காப்பியர் தொடங்கிய அந்தத் திருமணத்தின் இயல்பு மாறுமல் அன்று தொடங்கி இன்றுவரை இது படிப்படியானச் சிலநிலை மாற்றங் களை ஏற்று வந்துள்ளது.

"ஆழ்ந்த காதலுடன் தொடங்கும் திருமணத்தால் விரும்பத் தக்க நல்ல மக்கள் தோன்றினல், அவ்வாறு மணம் புரிந்து வாழும் கணவன் மனைவியரிடையே ஓர் ஆழ்ந்த பிணைப்பு ஏற் படும். ஒருவருக்கொருவர் சிற்றின்ப வேட்கை குன்றிய பின்னரும்,

தம்பதிகளில் ஒருவரோ இருவருமோ வேறு யாரிடமாவது சிற்றின்பம் துய்த்துக் கொள்ளும் நாட்டம் உடையவராக இருந்தாலும் அவர்களிடையே உள்ள தோழமை யுணர்ச்சியை மிகவும் மதிப்பு வாய்ந்ததாக அப்பிணைப்பு ஆக்கிவிடும்'' என்று பெர்ட்ராண்டு ரஸல்ஸ் கூறுவர். இக்கருத்துக்களுக்கு ஏற்பவே செயகாந்தன் சிறுகதைகள் அமைந்து இருப்பதைக் கர்ணலரம்.

தனக்காக வாழ்ந்துகிட்டிருந்த ஒருவனே ஒருத்தியோ இன்னெருவர்க்காக வாழுவதின் ஆரம்பமே திருமணம்[5] என்று திருமணத்தின் உயிர்ப்பைத் தொட்டுக் காட்டுகின்ருர் ஆசிரியர். திருமணத்திற்கு முன்னே பின்னே உள்ளம் ஒருமித்த இருவரும் உடலால் எந்த நிலையில் இருப்பினும் உள்ளத்தால் தூய்மை குன்ருது வாழவேண்டும் என்பதை ''மனம் வேறு, உடல் வேறுதான். ஒன்றில்லாமல் ஒன்று இல்லை என்று சொல்லலாமே ஒழிய இரண்டும் ஒன்று என்று சொல்லிவிட முடியாது. உடல் ஸ்பரிசத்தால் மட்டும் கற்பு பங்கப்பட்டுப் போகும் என்ருல் ஒவ்வொரு பெண்ணையும் ஒரு காப்ஸ்யூலில் (Capsule) போட்டுத்தான் அடைக்க வேண்டும்''[6] என்னும் கருத்தால் உறுதிசெய்ய முடிகிறது. இவரது 14 கதைத் தொகுதிகளிலுள்ள 128 சிறுகதைகளைப் படித்த பின்னேதான் இந்த முடிவினுக்கு வரமுடிகிறது.

''கல்யாணமில்லாமல் வாழ்வைக் கழிச்சுட முடியும். முடியுமானலும் அந்த வாழ்க்கைக்கு ஒரு அர்த்தமில்லையே என்று அடிக்கடி தோன்றுகிறது. எனக்காக மட்டும் நான் வாழுவது, என்னையே நான் அழித்துக்கொள்வது மாதிரிதான். தன்னேட மனசை, ஆசைகளை, உடலை, வாழ்க்கையை எனக்கே அர்ப்பணிக்கிற ஒருத்தனுக்கு என்னேட மனசை, ஆசைகளை, உடலை, வாழ்க்கையை அர்ப்பணிக்க முடிந்தால்''[7] என்னும் ஆக்கத்தின் அடிப்படையில் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. உள்ளம் ஒருமித்த இருவர் வாழ்வில், திருமண உறவில் அவர்கள் உடலால் வேறு எவரிடம் உறவு கொண்டிருந்தாலும் பரவாயில்லை அவர்களின் மனஉறவு முக்கியம் என்பதைக் காண்கிரேம்.

செயகாந்தன் சிறுகதைகள் மூலம் திருமணத்திற்கு இடமோ, பொருளோ, காலமோ முக்கியமல்ல என்பது மிகவும் தெளிவாகக்

காணக்கிடக்கின்றது. தாம்பத்யம் என்ற கதையில் வரும் தலைச்சுமைக்கார மருதமுத்துவுக்கும் ஏழை ரஞ்சிதத்திற்கும் ஐந்தே ரூபாய் செலவில் 'பிளாட்பாரத்'தின் ஓரத்தில் கூலிக்கார ஏழைக்கடவுளின் முன்பு திருமணம் நடக்கின்றது.

தாம்பத்தியத்தின் மூலம் திருமணத்திற்கு இடப்பொருத்தம் தேவையில்லை என்பது உறுதி செய்யப்படுகின்றது. 'புதிய வார்ப்புகளில்' வரும் 'இந்து' பணக்கார வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவள்; 'வேணு' அவள் வீட்டு வேலையாள். இருவரும் கருத்தொருமித்து திருமணம் கொண்டு வாழ்வைத் தொடங்கப் புறப்படும் நேரத்தில் 'இந்து' தன் தகப்பன் வீட்டுப் பொருட்கள் அனைத்தையும், அங்கேயே விட்டு விட்டு வருவதைப் பார்க்கிறோம். இதன்மூலம் திருமணத்திற்குப் பொருள் தேவையில்லை என்பது பெறப்படு கின்றது[9]. 'உண்மைசுடும்' என்ற கதையில் வரும் தமிழ்ப் பேராசிரியர் பரமேஸ்வரனுக்கும் அவர் நண்பர் சோமநாதனின் தங்கை மகள் கோதைக்கும் திருமணம் நடக்கின்றது. நாற்பது வயது பரமேஸ்வரன் இருபது வயது கோதையை மணந்து கொள்வதை இக்கதையில் காண்கிறோம்.[10] இதன் மூலம் திருமணத்திற்கு வயதும் ஒரு காரணமில்லை என்பது பெறப்படு கின்றது. திருமணங்கள் காதலினாலும்;[11] சந்தர்ப்பத்தினாலும்;[21] இரக்கத்தினாலும்;[13] பெற்றோர் ஒப்புதலினாலும்;[14] இப்படி எவ் வகையில் நடந்தாலும் திருமணத்திற்குப்பின் அவர்களின் அடிப்படை நிலையில் உள்ளப்புணர்ச்சி வேண்டும். அஃதில்லாத வாழ்க்கைச் சிதைவு பெறும் என்பதை இந்தக் கதைகளின்மூலம் அறியலாம்.

'புதுச்செருப்புக் கடிக்கும்' என்பதைப்போல புது மனைவியும் வாழ்க்கையில் மிரளுவாள் என்பதைப் புரியாத ஆடவன் என்னென்ன அவதியுறுவான் என்பதைப் 'புதுச் செருப்புக் கடிக்கும்'[15] என்ற கதையிலும் மனைவி என்னதான் தன்மீது உயிரையே வைத்திருந்தாலும் தன் விருப்பப்படியெல்லாம் நடந்து கொண்டால் இறுதியில் வீட்டைவிட்டே வீதிக்கு வரவேண்டும் என்பதை 'ஹீரோவுக்கு ஒரு ஹீரோயின்' என்ற கதையிலும்[16]

பணத்துக்காக நடந்த திருமணத்தால் இத்தம்பதியர்கள் வாழ்வில் 'எலியும் பூனையும்'போல் எவ்வளவு துன்பப்படுகிருர்கள் என்பதை சிட்டாட்டம்[17] என்ற கதையிலும் விளக்கப்படுகின்றது.

சீதாராம அய்யரின் மனைவி மங்களத்துக்கும் வீட்டு வேலைக்காரப்பையன் மணிக்கும் ஏதோ தொடர்பு இருப்பதாகக் கூறி அலறும் ராஜாமணி அய்யரையும் அந்தக் குடியிருப்பையும் பார்த்து சீதாராம ஐயர் "இந்த ஆத்திலே இருக்கிறவாளுக்கெல்லாம் நான் சொல்றேன் அவனவன் அவனவன் பெண்டாட்டியை நம்பினுல் போதும், அதைச் செய்யுங்கோ"[18] என்று கூறும் சொற்கள் மனைவியின் மீது கணவன் கொள்ளவேண்டிய நம்பிக்கையை வலியுறுத்தும்.

'தரக்குறைவு' என்ற கதையில் வரும் ரிக்ஷாக்காரன் தன் மனைவியுடன் உறவுகொண்டுவிட்டானே என்பதற்காகக் கவலைப் படாமல் அவள் சீரழியாமல் மீண்டும் தன்னுடன் வாழவேண்டும் என்று அவளிடம் மன்ருடுகின்ருன். அவன் பேசும் அப்பேச்சு நம்மையெல்லாம் சிந்திக்க வைக்கிறது "கய்த்திலே கட்ன ஒரு கய்த்தே வெச்சுக்கினு பிரியமில்லாத ரெண்டுபேரும் கய்த்திலே சுருக்கினு சாவறதாம்மே? என்னமோ புடிக்கலே, அவ பூட்டா" எனும் அவன் சொற்கள் வாழ்வின் உண்மை நிலையைப் புரிய வைக்கின்றன.[19]

கணவனது அந்தரங்கம் புனிதமானது. அதில் தலையிடுவது கூடாது என்பதை 'அந்தரங்கம் புனிதமானது'[20] 'முற்றுகை'[21] ஆகிய கதைகளின்மூலம் விளக்கப்படுகின்றது. இவ்வாறு உள்ளக் கலப்பால் இழையோடும் திருமண வாழ்வு தன் கணவனின் பொருட்டுத் தன் உடலையே விலைபொருளாக்கி வாழ்வு நடத்தும் முறையை 'பத்தினிப் பரம்பரை'[22] 'நிந்தாஸ்துதி'[23] ஆகிய கதைகள் விளக்குகின்றன.

திருமணங்கள் முடிந்த பின்னே முன்னே வாழ்பவர்கள் இணையலாம். அவர்கள் நிலையில் எவ்வித ஏற்றத்தாழ்வு இருப்

பினும் அவர்கள் உள்ளம் ஒருமித்தவர்களாக, உள்ளப்புணர்ச்சி கொண்டவர்களாக ஆதல்தான் முக்கியம். வர்ழ்க்கைச் சிக்கல் களில் சிக்கித் தவிபடும் கதைகளாக வருபனவற்றுள் வாழ்க்கைச் சிக்கித் தவிபடும் விதம் நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது. அந்தக் கதைகள் இன்றும் முடியாக் கதைகளாகவே தொடரக் காணலாம். உள்ளத்தால் ஒருமித்தவர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்கும் கதைகளாக வருவன ஒரு முழுமை பெற்றத் தோற்றத்துடனேயே காட்சித் தருவதைக் காணலாம். இக்கதைகள் பொதுப்படையாகப் பலப்படியான சமூகத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்டினும் இக்கதை களில் வெளிப்படையாகவும் உள்ளுறையாகவும் உணர்த்தப்படுவது உள்ளப் புணர்ச்சியே ஆகும். உடலால் எந்நிலையில் இருப்பினும் உள்ளத்தால் ஒருமித்த இருவரின் வாழ்வு வெகுசிறந்து இக்கதை களில் காணக்கிடப்பதால் செயகாந்தன் சிறுகதைகளில் திருமணம் உள்ளப் புணர்ச்சியை வைத்தே எழுப்பப்பட்டிருக்கிறது உடற் புணர்ச்சியை மட்டும் வைத்தல்ல என்ற முடிவிற்கு நம்மால் வர முடிகிறது.

மேற்கோள்கள்.

1 கலைக்களஞ்சியம்... பக்: 65
2 குடும்பம், தனிச்சொத்து,அரசு ஆகியவற்றின் தோற்றம் பக்:59
3 ,, ,, ,, பக்: 111
4 தொல்காப்பியம்: பொருள்: களவியல்: பக்: 90
5 உண்மை சுடும்: பக்: 15
6 சுயதரிசனம்: முன்னுரை
7 யுகசக்தி: உடன்கட்டை: பக்: 220.
8 இனிப்பும் களிப்பும்: தாம்பத்யம்: பக்: 107
9 புதிய வார்ப்புகள்: புதிய வார்ப்புகள்: பக்: 26
10 உண்மை சுடும்: உண்மை சுடும்: பக்: 13
11 யுகசந்தி: லவ்பண்ணுங்கோசார்: பக்: 75
12 சக்கரம் நிற்பதில்லை: சீசர்: பக்: 17

13 ஒருபிடி சோறு: ராசா வந்துட்டாரு: பக்: 67

14 சுமை தாங்கி: போன வருசம் பொங்கலப்போ: பக்: 48

15 குருபீடம்: புதுச்செருப்புக் கடிக்கும்: பக்: 138

16 உண்மை சுடும்: ஹீரோவுக்கு ஒரு ஹீரோயின்: பக்: 177

17 மாலைமயக்கம்: சீட்டாட்டம்: பக்: 31

18 சக்கரம் நிற்பதில்லை: சீசர்: பக்: 25

19 யுகசந்தி தரக்குறைவு: பக்: 135

20 செயகாந்தன் சிறுகதைகள்: அந்தரங்கம் புனிதமானது. 53

21 சுயதரிசனம்: முற்றுகை: பக். 77

22 உண்மைசுடும்: பத்தினிப் பரம்பரை: பக். 92

23 இனிப்பும் கரிப்பும்; நிந்தாஸ்துதி: பக். 72

பாரதி யாப்பு

அன்னி மிருதுலகுமாரி தாமசு,
உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

20-ஆம் நூற்றாண்டுக் கவிஞருக்கு முன்னோடியாக நிற்பவர் மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதியார். 1882-ஆம் ஆண்டில் பிறந்து ஏழு வயதில் பாட ஆரம்பித்து 1921-ஆம் ஆண்டு மறையுமளவும் நாட்டிற்கும் நற்றமிழ் இலக்கியத்திற்கும் கட்டுரை கதை கவிதை இயற்றியும் பத்திரிகை நடத்தியும் தொண்டாற்றினார். அவரது பாடல்களைப் பார்க்கும் போது அவற்றில் விடுதலை எழுச்சி மிகுதியா, இலக்கிய நயம் மிகுதியா, இறையுணர்வு மிகுதியா என வேறு பாடு காண இயலா அளவு மூன்றன் குழைவும் அமைந்துள்ளன. 'இலக்கிய வடிவம் என்பதைப் பொறுத்தவரையில் பாரதி முற் காலக் கவிஞர்களின் நிழலில் மறைந்து நின்று பாடியதைப் பார்க் கிறோம்' (தமிழவன்-இருபதில் கவிதை)

பாரதியாரின் கவிதைகள், புதிய பாடல்கள்-24, தேசீய கீதங்கள்–53, தெய்வப் பாடல்கள்–102, பல்வகைப் பாடல்கள்–30, பெரும்பாடல்கள்–3. வசன கவிதைகள்-7, என 225 தலைப்புக் களின் கீழ், ஏறத்தாழ 1875 பாடல்களும் 47 வசன கவியும் ஆக அமைந்தன. இவற்றில் ஆசிரியப்பா, ஆசிரிய விருத்தம் கட்டளைக் கலிப்பா, கண்ணி, கலித்துறை, கலிவிருத்தம், கீர்த்தனை, குறள் வெண் செந்துறை, சிந்து, தாழிசை, வஞ்சித்துறை, வெண்பா என்பவற்றோடு வடிவம் இது என வகுக்கவியலாப் பாடல்கள் சிலவும் காணப்படுகின்றன.

பாரதியின் முதற் பாடலெனப்படும் தனிமையிரக்கமே அகவல் யாப்பில்தான் வடிக்கப்பெற்றது. 9 அடி முதல் (வாழிய செந்தமிழ்)

205 அடிவரைச் (குருகோவிந்தர்) செல்கின்றன இவரது அகவல்கள். நேரிசையும், நிலைமண்டிலமும் ஆகியும் பெரும்பாலும் ஈரடி எதுகையும் ஒரூஉ பொழிப்பு மோனைகளும் பெறுமிவை பாரதி மரபுவழி நின்றமையைக் காட்டுகின்றன.

54 தலைப்புக்களின் கீழாக 222 ஆசிரிய விருத்தங்கள் உள. அறுசீரே மிகுதி–120. பிற, 12 சீர்–2; 8 சீர்–67; 7 சீர்–33.

நெடும்பாடல்களும் நீண்டபாடல்களும் கொள்வதொழியத் தனிப்பாடல்களில் 37 கட்டளைக் கலிப்பாக்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் சில மரபுநிலை கடந்து ஏகாரம் இன்றியும் முடிந்தன.

கலித்துறை (1), கலி விருத்தம் (10), வஞ்சித்துறை (8) என்பன மிக அருகியே வந்தன. வெண்பாக்கள் பதினொன்றே.

இவ்வாறு, தனிப்பாடல்களில் முன் தோன்றிய யாப்பு வடிவம் பயின்றதோடு, காலத்தால் முற்பட்ட இலக்கியங்களும் பிரபந்த வகைகளும் பாரதியில் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளன.

ஆழ்வார், நாயன்மாரைப் பின்பற்றிப் பாரதி பாரத மாதா **திருப்பள்ளியெழுச்சியை** எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தத்தில் யாத்தார். வாசகரைக் கண்டு போலும் பாரத தேவிக்குத் **தசாங்கம்** பாடினார். கிளியை அழைத்துக் கேள்வி பதிலாக, நாமம், நாடு, நகர், ஆறு, மலை, ஊர்தி, படை, முரசு, தார் என்பனவற்றைப் பத்து வெண்பாவில் தந்தார். தாயுமானரின் கிளிக்கண்ணியை நயந்தும் நினைந்தும் முருகக் கடவுள் மீது கிளித் **தூது** கீர்த்தனையில் அமைக்கின்றார். திருமுறையின் நான்மணி மாலைகளைப் பொன்னேபோல் போற்றிப் பாராட்டியமை விநாயகர் **நான்மணி மாலை**யை உருவாக்கியிருக்கலாம். இது, வெண்பாக்கள் நேரிசையும், விருத்தங்கள் அறுசீராசிரிய விருத்தமும், கலித்துறைகள் கட்டளையும், அகவல்கள் 18 முதல் 23 அடிவரையுள்ள நேரிசையுமாய் 40 பாடலில் அமைகின்றது. ஓரியாப்பில் பத்துப் பாடலில் அமையும் **ஒருபா ஒருபஃது** எனும் பிரபந்த வகையை இளசை மீது 10 வெண்பாவால் ஆக்கினார். பாரத மாதா **நவரத்தின மாலை** பாட்டியல் கூறும் நவமணி மாலையிலிருந்து பெயரளவிலே மாறுபட்டு, அறுசீர் விருத்தம்,

ஆசிரியப்பா, எண்சீர் விருத்தம், எழுசீர் விருத்தம், கட்டளைக் கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா, தரவு கொச்சகம், வஞ்சி விருத்தம், வெண்பா என ஒன்பது வகைச் செய்யுளால் அந்தாதித் தொடர்புறச் செய்யப்பட்டுள்ளது. இதனைப் போன்றே, பாட்டியல் வகுக்கும் அலங்கார-பஞ்சகத்தினின்று, பெயரிலும் யாப்பிலும் வேறுபட்டு எழுசீர் ஆசிரிய விருத்தம் ஐந்தால் உருவாகியுள்ளது மஹாசக்தி பஞ்சகம். கோயிற்றிரு வகவல், போற்றித் திருவகவல் போன்றன இவரது போற்றி அகவலுக்கும், நீதிவெண்பா, வினா வெண்பா போன்றவை இவருடைய மஹாசக்தி வெண்பா, விடுதலை வெண்பாக்களுக்கும் வழிவகுத்திருக்கலாம். சித்தர்களின் வாலைக் கும்மியும் பிற பாடல்களும், நாட்டுப்புற இலக்கியத் தாக்கங்களும், பெண்கள் விடுதலைக்கும்மி, சுதந்திரப்பள்ளு, கிளிப்பாட்டு, வண்டிக்காரன்பாட்டு ஆகிய பலவற்றில் வெளிப்படுகின்றன. நிலைமண்டில ஆசிரியக் காப்புப்பெற்று 110 நீதிகளை நூற்பா யாப்பில் நவிலும் புதிய ஆத்திசூடியும் இதனையே விளக்குகின்றது.

இலக்கணத்தில் தனி யாப்பாக இடம் பெறாத, ஏற்றம் பெறாத கண்ணி, கீர்த்தனை, சிந்து, தாழிசை எனும் பாவமைப்புக்கள் பாரதியார் பாடல்களில் பயின்றன.

கண்ணி என்பது பொதுப் பெயராக இசைப்பாடலில் இவ்விரண்டாக வரும் உறுப்பையும், கலி வெண்பாவின் இரு அடியையும், சிந்துப் பாடல்களின் தனிச் சிந்தையும் குறிக்கும் அப்பொதுப்பெயர் நிலை மாறி, நாற்சீரடிகள் இரண்டாகப் பொருள் முடிந்துவரும் சிறப்புநிலைக் கண்ணிகள் இவையல்ல. எனவே கண்ணி எனப் பெயர்பெறும் பாரதி பாடல்களில், தனிச்சொல் பெறுவன சிந்துடனும் பிற தாழிசையுடனும் கொள்ளப்படுகின்றன.

பாரதியிடம்,பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் எனும் மூன்று உறுப்புமுடைய கீர்த்தனைகள் நான்கு மட்டுமே. பிற (41), அனுபல்லவி இன்றி அமைகின்றன. சரணங்கள் பெரும்பான்மையும் ஈரடியுடைய சிந்துக்களே. சிறுபான்மை தாழிசையாகவும் பிற நான்கடியாலும் வந்தன. கீர்த்தனைகளில் தெய்வப் பாடலே மிகுதி (27). தேசியகீதங்கள் அடுத்த நிலையின(13).இசைக்குள்ள முதன்மையும், இறை யுணர்வும் நாட்டுப்பற்றும் வெளிப்பட இசைகலந்த வடிவம்

ஏற்புடையதாய் இருந்தமையும் புலப்படுகின்றது. இக்கீர்த்தனை கலிப்பாவின் பின்னோடியாக இருக்கலாமோ என ஐயம் எழுகின்றது.

பாரதியார் பாடல்களில், 15 தலைப்புகளின் கீழுள்ள 152 பாடல்கள் தாழிசையாக வந்தன. இவை நாற்பாவினத் தாழிசை யிலிருந்து வேறுபட்டவை. இவைச் சிறப்பாலேயே இப்பெயர் பெற்றன போலும்.

கண்ணன் பாட்டு, பாஞ்சாலி சபதம் என்பனவற்றின் பெரும் பகுதியும் கீர்த்தனைச் சரணங்கள் பலவும் 45 தலைப்பின் கீழ்வரும் பாடலும் பாரதியிடம் சிந்து வெற்றி பெற்றதைக் காட்டுகின்றன. அடிகளின் அமைப்பாலும், பெறும் இசை மெட்டாலும், பயிலும் தனிச் சொல்லாலும் சிந்துகள் பலவாகப் பல்கியுள்ளன.

சிந்து கண்ணி, கிளிக்கண்ணி, நொண்டிச் சிந்து, காவடிச் சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, பண்டாரப் பாட்டு, தங்கப்பாட்டு, தான தனந்தன சந்தம், தான தனத்தன சந்தம், சமநிலை, வியனிலை — அனைத்தும் பாரதி பாடலில் மெருகு பெற்றன. ஓசை சிந்தி தனியே நிற்கும் சிந்துப்பாடலின் (தனிச்சொல் போன்ற) கூற்றை, அடி நடுவே வரும் கூன் எனலாமா என்பது ஆய்தற் குரியது. சிந்திற்கே உரிய ஓசை நீட்சிக்கும், விட்டிசைக்கும் அது வாய்ப்பான இன்றியமையாப் பகுதியாயிருப்பினும் பொருட் செறிவில் அதனால் நெகிழ்வோ, நிறைவின்மையோ ஏற்படவில்லையா என்பதும் ஐயமே.

பாரதியில், சமநிலையைவிட வியனிலைச் சிந்துக்களே மிகுதி. காவடிச் சிந்துப் பாடல்கள் எதுகை மோனைச் சிறப்புடன், பெரும் பாலும் முடுகி வந்தன. தனிக்கருத்து வெளியீட்டிற்கே மிகுதியும் சித்தரால் கையாளப்பட்ட சிந்து வடிவத்தினை நெடுங் கவிதையின் கண்ணிகளாகக் கையாண்டு புதுமை புரிந்துள்ளார் பாரதி.

சுயசரிதையும், இவ்வாறே, பக்திக்காலத்துத் தோன்றிய கட்டளைக் கலிப்பா, தொடர் நிகழ்வுகளையும் எடுத்தியம்பும் பான் மையினது என்பதனை வெளிப்படுத்துகின்றது.

குயில் பாட்டின் புறவடிவம் பிரச்னைக்குரியதாகவே இன்றும் அமைகின்றது. வெண்டளையே மிகுதியும் பயின்று நாற்சீரடிகளாலான இதன் பெரும் பகுதி கொச்சகம் நீண்டு வந்த இடைக்கால அம்மானைப் பாட்டுக்களை நினைக்கச் செய்கின்றது. கீர்த்தனைச் சாயல் பொருந்திய குயிலின் பாடல், இத்தொடர் கவிதைக்கு இசையினிமை இணைக்கின்றது.

வடிவமிது என வகுக்கவியலாப் பாடல்கள் சில பாரதியில் உள. லாமார்ஸெலெஸ் என்னும் பிரஞ்சு தேசியகீதம், பக்கிம் சந்திரரின் வந்தே மாதரம் என்பனவற்றின் மொழி பெயர்ப்பும் புதிய கோணங்கி, சாதாரண வருஷ தூமகேது என்பனவும் இந்நிலையின. மொழி பெயர்ப்பானமையின் முன்னவற்றில் பிறமொழி யாப்புத் தாக்கம் இருக்கலாம். பின்னவை அவரது வசன கவிதையோடு இணைத்து நினைக்கப்படல் வேண்டும்.

பாரதியின் 47 வசன கவிதைகளில், இறுதிப் பகுதியிரண்டும் நாடக அமைப்புடையன. அவற்றில் விடுதலை என்பது தொடை விரவி ஓசை நயமும் கொண்டுள்ளது. பிற, ஆங்கிலத்தில் ப்ரொசேக் பொயட்ரி எனப்படுவனவும் தாகூரின் கவிகளை ஒத்தனவுமாகும். இன்றைய புதுக்கவிதை வளர்ச்சிக்குப் பாரதியும் தூண்டுகோலாயினர் போலும்.

பொருளைச் சிறப்பிக்கும் நிலையில் — இயம்பும் கருத்துக்குப் பொருத்தமான வகையில், பாரதி பல்வகை வடிவங்களைக் கையாண்டும், பழையனவற்றை மெருகூட்டியும் புதியனவற்றைத் தோற்றுவித்தும் தந்துள்ளார்.

நாககுமார காவிய ஆசிரியர்

சிவ. ஆதிநாதன்
சென்னை.

முன்னுரை:

ஐஞ்சிறு காப்பியங்களுள் ஒன்றாக 'நாககுமார காவியம்' குறிக்கப்பெறுகின்றது. நாககுமார காவியம் மட்டும் அச்சாகாமல் இருந்தது. தற்போது அதுவும் சென்னைப் பல்கலைக்கழகம் வழி அச்சாகியுள்ளது. பதிப்பாசிரியர் திரு. மு. சண்முகம் பிள்ளை.

நாககுமார காவியம் ஐந்து சருக்கங்களையும் நூற்று எழுபது விருத்தங்களையும் கொண்டு விளங்குகிறது. காப்புச்செய்யுள் ஒன்றும், சருக்கங்களின் பாடல் தொகைகளைக் கூறும் பாடல்கள் இரண்டும் நூலுள் உள்ளன.

நூலாசிரியர்:

நூலைப்பாடிய ஆசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை. 'சீவசம்போதனை' எனும் நூலின் ஆசிரியரான தேவேந்திர முனிவரே நூலைப் பாடியிருக்கக்கூடும் என ஐயப்படுவாரும், கந்தியார் ஒருவர் பாடியிருக்கலாம் என முடிவு செய்வாரும் உளர். முதல் கருத்துப்பற்றி ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

சீவசம்போதனை:

சீவசம்போதனையின் ஆசிரியர் பெயர் தேவேந்திர முனிவர் என்பதை அந்நூலின் முடிவில் உள்ள பாடல் அறிவிக்கின்றது. அந்நூலுக்கு முன்னுரை வழங்கிய திரு சேசையங்கார் என்பார்,

கன்னட மொழியில் உள்ள சீவசம்போதனைக்கும் தமிழில் உள்ள சீவசம்போதனைக்கும் இடையே சில வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும் பல இடங்களில் ஒத்துச் செல்லுகின்றன எனக்குறிப்பிட்டு, கன்னட மொழி நூலாசிரியரான பந்துவர்மன் என்பாரே தமிழிலும் பாடியிருக்கலாம் என்ற கருத்துப்பட எழுதுவர். இக்கருத்து மேலும் ஆராயப்படவில்லை. 1883 ஆம் ஆண்டில் முதன் முதலாக நூலின் இரண்டு அதிகாரங்கள் சைனர்களால் வெளியிடப்பட்டன. அதில் தேவேந்திர மகா முனிவர் எழுதியதாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. சைனர்கள் நூலாசிரியரைத் தேவேந்திர முனிவர் என்றே வழங்குகின்றனர்.

சீவசம்போதனையும் — நாககுமார காவியமும்:

சீவசம்போதனை காவியம் அன்று. உயிர்கட்கு (சீவனுக்கு) உறுதி பயப்பனவாகிய பன்னிரண்டு உண்மைகளைப் போதிக்கும் அறநூல்.

நூல் பன்னிரண்டு அதிகாரங்களையும் ஐந்நூற்று ஐம்பது பாடல்களையும் கொண்டு இலங்குகிறது. பாடல்களுள் ஐந்து விருத்தம், நான்கு அகவல், இரண்டு கலிப்பா, ஒரு வடமொழிப் பாடல், 538 வெண்பாக்கள் உள்ளன. இந்நூலுள் மொத்தம் மூன்று வடமொழிப்பாடல்கள் உள்ளன. ஒன்றுமட்டுமே எண் தரப்பட்டு கணக்கிடப்பட்டுள்ளது. அது மேற்கோள் பாடல்; நூலாசிரியர் பாடலன்று. அதேபோன்று கடைசி வெண்பாவும் நூலாசிரியர் பாடலன்று. ஆனால் அப்பாடல்களும் எண் பெற்றுள்ளன. பாடல்களுக்கு இடையே அழகிய உரைநடை இடம் பெற்றுள்ளது.

நாககுமார காவியம் காப்பியம். அது காப்பிய இலக்கணங்களைப்பெற்று இருக்கவில்லை என்று கருதுவாரும் உண்டு. பஞ்சமி நோன்பின் சிறப்பை விளக்க எழுந்த நாககுமாரன் கதையை வருணிப்பது. நோன்பு நோற்ற நாகதத்தன் என்பானே நாககுமாரனாகப் பிறந்து பல சிறப்புகளையும் இன்பங்களையும் அடைகிறான். நாககுமாரனாகப் பிறந்து அடையும் சிறப்புகளையும் சீர்களையும் சிற்றின்பங்களையும் எளிய நடையில் முன்னே நான்கு

சருக்கங்களில் பேசி, அவன் அப்பேறுகளைப் பெற பின்புலமாக அமைந்த பஞ்சமி நோன்பின் சிறப்பைக் கடைசி சருக்கத்தில் பேசுகிறது காவியம்.

ஆசிரியர் ஒருவரா?

இவ் இரண்டு நூல்களுக்கும் ஆசிரியர் ஒருவராக இருக்கலாம் என்ற ஐயம் தோன்றியமைக்குக் காட்டப்படும் சான்றுகள் இரண்டு, அவை :

1 வர்த்தமான மகா வீரரின் சமவசரணத்தை வணங்கிப் போற்றிய சிரேணிக மன்னன் கௌதம கணதரர் வாயிலாக நாக குமாரன் சரிதம் கேட்டனன் எனக் காவியத் தொடக்கத்தில் குறிக்கப்படுகிறது. அங்கே, சிரேணிகன் மகாவீரரை முன்னிலைப் பரவலாகத் துதிப்பதாக ஐந்து எண்சீர் விருத்தங்கள் அமைந் துள்ளன. அத்துதிப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும், 'சிரீவர்த்த மான னெனும் தீர்த்தன் நீயே' என்பதனையே முடிவாகப் பெற்றுள்ளன.

சீவசம்போதனையிலும் இதே சூழல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அங்கே அமைந்துள்ள பாடல்களும் முன்னிலைப் பரவலாய் அமைந்து, 'சிரீவர்த்த மானனெனும் தீர்த்தன் நீயே' என்பதனை இறுதியில்பெற்றுள்ளன.இத்துதிப்பாடல்களின் அமைப்பு முறையை யும் பிற ஒப்புமைகளையும் நோக்கும்போது இவை ஒரே ஆசிரிய ரால் பாடப்பெற்று இருக்கலாம் என எண்ணலாம்.

2. 'சீவசம்போதனையில் வரும் நாகதத்தன் வரலாறும் நாக குமார காவியத்தில் வரும் நாககுமாரன் முற்பிறப்பு வரலாறும் ஒன்று போலவே அமைந்துள்ளன. இவ்விரு நூல்களின் ஆசிரியர் ஒருவராக இருக்கலாம் என்பதற்கு இதுவும் துணை செய்கிறது'.

தோத்திரப்பாடல்களின் அமைப்பும் ஒப்புமையும்:

மகாவீரர் துதியாகச் சீவகசம்போதனையில் வரும் ஐந்து பாடல்களைப் போலவே நாககுமார காவியத்திலும் ஐந்து துதிப் பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன என்பது உண்மையே. இப்பாடல் களை ஒருவரே பாடினர் என்று கருதுவதைக் காட்டிலும் ஒருவரைப் பார்த்து மற்றொருவர் பாடினர் என்று கொள்ளலே பொருத்தமாகத்

தோன்றுகிறது. சீவசம்போதனையில் இடம்பெற்றுள்ள துதிப்பாடல்களில் வரும் சமயம் தொடர்பான கலைச்சொற்கள் தவிர பிற எல்லாம் தூய தமிழ்ச் சொற்களே. சமயம் தொடர்பான கலைச் சொற்களும் தமிழ் ஒலி வடிவிற்கு ஏற்ப வடிவம் மாற்றப் பட்டுள்ளன. ஆனால், நாககுமார காவியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள பாடல்களில் திரிலோகம், லோகமொடு, திரிபுவனம், செனித்தல், இருதயம் போன்ற எளிய சொற்களும்கூட வடமொழிச் சொற்களாகவே உள்ளன. இந்தச் சொல்லாட்சி துதிப்பாடல்களை ஒருவரே பாடினர் என்பதற்கு வலிவு சேர்க்கவில்லை.

நாககுமார காவியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள துதிப்பாடல்கள் நூலாசிரியரால் பாடப்பெற்றவை அல்ல என்று கருதுவாரும் உளர். அவர் கருத்துப்படி, இப்பாடல்கள் 'தோத்திரத் திரட்டு' என்ற நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டு இருக்கலாம் என்பதாம். தோத்திரத் திரட்டில், 'வர்த்தமான சுவாமி தோத்திரப் பதிகம்' என்ற தலைப்பின் கீழ் பத்துப்பாடல்கள் – எண்சீர் விருத்தங்கள் – இடம் பெற்றுள்ளன. சீவசம்போதனையில் வரும் ஐந்து துதிப்பாடல்களையும் நாககுமார காவியத்தில் வரும் ஐந்து துதிப்பாடல்களையும் சேர்த்தே அப்பதிகம் அமைக்கப் பட்டுள்ளது. அப்பாடல்களைப் பதிகமாக ஒருவரே பாடினர் என்று கொள்ளுதல் சரியன்று. ஏன் எனில், முதல் ஐந்து பாடல்களில் வந்துள்ள செய்திகளே பெரும்பாலும் பின் ஐந்து பாடல்களிலும் வருகின்றன. இவை வெவ்வேறு நூல்களிலிருந்து திரட்டப் பட்டவையே. ஒருவரால் பாடப்பெற்ற பதிகம் அன்று. பத்துப் பாடல்கள் இருப்பதால் பதிகம் என்று பெயர் தரப்பட்டுள்ளது. அவ்வளவே! ஒருவரே பதிகமாகப் பாடியிருப்பின் வந்த செய்திகளே மீண்டும் வர வாய்ப்பு இல்லை அல்லவா? எனவே, திரட்டில் இருந்து நாககுமார நூலாசிரியர் எடுத்துக்கொண்டார் என்று கருதுவதைக் காட்டிலும், நூலிலிருந்து எடுக்கப்பெற்று திரட்டில் சேர்க்கப்பெற்றது என்று கொள்ளலே பொருந்தும். மேலும், இத் துதிப்பாடல்களில் வரும் மூர்த்தி, திரிலோகம், எரிபொன் போன்ற சொற்களையே பின்னே வரும் துதிப்பாடல்களிலும் ஆசிரியர் ஆண்டுள்ளதை இங்கே இணைத்துப் பார்க்கலாம். பார்க்கவே நாககுமார காவியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள துதிப்பாடல்கள்

நூலாசிரியரால் பாடப்பெற்றவை என்பது விளங்கும். ஆனல், இரண்டு நூல்களின் காலமும் தெளிவடையாதவரை யார் யாரைப் பார்த்துப் பாடல் அமைத்தனர் என்பதை உறுதி செய்ய இயலாது.

நாகதத்தன் கதை:

இரண்டு நூல்களிலும் நாகதத்தன் கதை ஒன்றுபோல இருப்பதால் இரண்டு நூற்கும் ஆசிரியர் ஒருவரே ஆகலாம் என்பர்.

நூலாசிரியர் ஒருவர் அல்லர் :

இரண்டு நூல்களையும் ஒருங்கு வைத்து ஆய்ந்தால் இரண்டின் ஆசிரியரும் ஒருவரே என்று எண்ணிட வலுவான அகச் சான்றுகள் இல்லாமையை அறியலாம்.

சொல்லாட்சி :

சிவசம்போதனையில் பாடல்கள் அனைத்தும் தூய தமிழ் நடையிலேயே அமைந்துள்ளன. ஆசிரியர் வடமொழிச் சொற்களை மொழி பெயர்த்தோ அல்லது தமிழ் ஒலிக்கு ஏற்ப மாற்றியோதான் ஆளுகிறுர். ஆனல், நாககுமார ஆசிரியரோ, 'ரர்சன்' 'லயம்' 'ரத்னபுரம்,' 'லக்கணை,' 'ராச்சியம்,' 'ரதி,' 'புத்ரீ,' 'ரூபம்' என்ற வடமொழிச் சொற்களை அப்படியே ஆளுகிறுர். இந்தச் சொற்கள் ஒன்றுகூட சிவசம்போதனைப் பாடல்களில் இடம்பெற வில்லை என்பது கருதத்தக்கது.

முன்னேர் மொழி :

சிவசம்போதனையில் குறள் முதலான பழமை வாய்ந்த நூல்களிலிருந்து எடுக்கப்பெற்ற அழகிய தொடர்களை ஆசிரியர் ஆளுவர். 'பொறிவாயில் ஐந்தவித்தான்,' 'வேண்டிய வேண்டி யாங்கு,' 'விளக்குப்புக இருள்வீயும்', எனவரும் தொடர்களைக் காண்க. இதுபோல் முன்னேர் மொழியைப் போற்றும் பேர்க்கு நாககுமார காவியத்தில் காணப்பெறவில்லை. மேலும், இவ்விரண்டு நூல்களுக்குள்ளும் சொல்லாட்சியிலோ, மொழி நடையிலோ

ஒப்புமை கூறத்தக்க கூறுகள் இல்லை என்றே கூறிவிடலாம். உறுதி பயக்கும் உண்மைகளைப் போதிக்கும் அறநூலை 550 பாடல்களில் பாடிய ஆசிரியர் கவிப்பெருக்கத்திற்கு இடம் அளிக்கும் காவியத்தை 170பாடல்களில் சுருக்கிக் கொள்ளுவாரா என்பதையும் இங்கே எண்ணிப்பார்த்தல் வேண்டும்.

முடிவு:

நாககுமார ஆசிரியரும் சிவசம்போதனை ஆசிரியரும் ஒருவரல்லர் என்பது, மேலே காட்டப்பட்டது.

செயகாந்தனின் 'ஜய ஜய சங்கர' - ஓர் ஆய்வு

நா. ஆறுமுகம்
ஈரோடு கலைக்கல்லூரி, ஈரோடு.

இந்திய நாட்டையும் இந்து மதத்தையும் சார்ந்த பீடை என்று கருதப்படும் தீண்டாமைக் கொடுமையைத் – தீண்டாமை என்னும் பெரும் சமூகத் தீமையை அழித்தொழிக்க வழி காட்டுகிறது இந்த நாவல்!

எவரும் தொடவிரும்பாத, விரும்பினலும் தொடவியலாத, தொட்டாலும் வெற்றிக்குரிய வழி காணுத, கண்டாலும் விண்டுரைக்க இயலாத ஒரு சமூகப் பிரச்னேயைச் சமூகப் பிரக்ஞையோடு, சமூக விஞ்ஞானிக்குரிய ஆற்றலோடு காணுகிருர் ஜெயகாந்தன்!

காந்தியடிகள் தோன்றிய அக்டோபர் மாத வெளியீடான இந்த நாவல், ஒருநாள் கூத்தாக முடிந்துபோன ஆலயப்பிரவேசம் பற்றிய ஆழ்ந்த சிந்தனேப் பிரசவத்தின் விளேவு எனலாம்!

சங்கரனே முதன்மையாகக் கொண்ட ஒரு பிராமணக் குடும்பம்! ஆதியை முதன்மையாகக் கொண்ட ஒரு ஹரிஜனக் குடும்பம்! இந்த இரண்டு குடும்பங்களின் வாழ்வும் வளர்ச்சியும் உலுத்தலும் உயர்வுமே இந்த நாவலில் பேசப்படுகின்றன.

சங்கரன் குடும்பத்தில் ஆறுபேர் - தந்தை மகாலிங்க ஐயர் அவருடைய மனைவி, சித்தப்பா சதாசிவ ஐயர், சித்தி வேதவல்லி இவர்களுடைய குழந்தை சுதந்திரதேவி!

ஆதியின் குடும்பத்திலும் ஆறுபேர் – ஆதி, மனைவி சுதந்திர தேவி, இவர்களுடைய மகள் வேதவல்லி, முதல் மகன் மகாலிங்கம், இரண்டாவது மகன் சதாசிவம், ஆதியின் மாமா மாரி!

ஆதி, சங்கரன் ஆகியோர் பாத்திரப் படைப்புகள் சர்க்கரைப் பந்தலும் தேன் மழையுமாய் அமைந்து ஆனந்த நர்த்தனம் ஆடுகின்றன.

ஒருநாள் நதியின் நீர்ச்சுழலில் சிக்கிக்கொண்ட சங்கரனை ஆதி காப்பாற்றினான். ஆனாலும் அவன் தீண்டிவிட்ட துணியைத் தொடமுடியாமல் தவித்தான் சங்கரன்!

கேட்கிற பொழுதே நெஞ்சு கொதிக்கும் இந்தச் செய்தியை எவ்வளவு நாசுக்காக விளக்குகிறார் ஜெயகாந்தன்.

''ஆதி உண்மையிலேயே எடுத்து அந்தத்துணியை ஜலத்திலே போட்டுடேன்...... நான் பிழிஞ்சு எடுத்துண்டுடறேன்'' என்றான் சங்கரன்.

ஆதி சிரித்தான்; சங்கரனும் சிரித்தான்...... ஆனாலும் தனது செய்கைக்காக அவன் உள்ளூர வெட்கப்பட்டுவிட்டான்...... வெட்கம்தான் படமுடிகிறதே தவிர......... சிலகாரியங்களை விடமுடிகிறதா?

அதெல்லாம் சரிதான் சாமி...... ஒருத்தரை ஒருத்தர் தொட்டுக்கறது, எல்லாருக்கும் ரொம்ப முக்கியமோ? என்பதாகச் சமாதானம் கூறினான் ஆதி.

சூடு, சொரணையற்ற நம் சமுதாயத்தின் தடித்த தோலைச் சாட்டை கொண்டு விளாசுகிறார் ஜெயகாந்தன்!

ஸ்ரீமடத்தில் சேர்ந்து ஆசாரிய சுவாமிகளாய்ச் சங்கரன் உயர்வதை ஜெயகாந்தன் விளக்கும் நேர்த்தியைப் பாருங்கள்.

''இவர் (சங்கரன்) போகுமிடமெல்லாம் கோயில்கள் எழுந்து பொற்கலசங்கள் மின்னுகின்றன. **தேசத்தின் விதியை நிர்ணயிக்கிற பெரிய சக்திகளெல்லாம் பேசும் சக்தியற்று** இவர் முன்னால் வந்து மௌனமாய் அமர்ந்து மறுகுகின்றன'' என்று கூறும்

பொழுது, இந்திய பிரதமர் திருமதி இந்திரா காந்தியவர்கள் காஞ்சிபுரத்துக்குத் தெற்கேயுள்ள **தேனம்பாக்கம்** கிராமத்தில் காஞ்சிப் பெரியவாளைச் சந்தித்து மௌன மொழியில் பேசியது நம் நினைவுத்திரையில் நிழலாடுகிறதல்லவா?

மூன்றும் அத்தியாயத்தில் வரும் சுவாமிகளே, சுதந்திரதேவி, ஆதி ஆகியோருடைய பேச்சுக்களை இந்திய நாட்டின் மீதும் இந்து மதத்தின் மீதும் சலனப்பட்ட ஜெயகாந்தனுடைய வாக்கு மூலங்கள் என்று கூறலாம்.

சுவாமிகளின் வாய்மொழி:

"... ... நமது ஜனங்களிடம் யோக்கியதா பலம்தான் குறைந்து வருகிறது ... ... **வேதரட்சணத்தை ஜீவிதமாக ஏற்று வாழ்கிற ஒருவன் பிறவியால் எந்தக் குலத்தைச் சேர்ந்தவனு யிருந்தால் என்ன என்றுகூடத் தோன்றுகிறது...** அவன் (ஆதி) பிறப்பால் அரிஜனுயிருப்பது பரமேஸ்வரன் ஒரு தோற்றத்தில் சண்டாளனுய்க் காட்சி தந்தது போல... வேதம் இல்லாத பிராமணன் சுங்கம் இல்லாத டோல்கேட்.. ...நமக்கெல்லாம் மந்தையாகக்கூட இருக்க முடிகிறது. ஆனல் பெரியவர்களின் சொற்படி நடப்பதுதானே சிரமமாக இருக்கிறது", என்னும் சுவாமி களின் வாய்மொழி மூலம் பல ஆழமான – அழுத்தமான–உண்மை களை ஜெயகாந்தன் விளக்குகிருர்.

வேத ஆகமங்களை உணர்ந்த–படித்த–எவரும், எந்தச் சாதி யினரும் அர்ச்சகர் ஆவதை அனுமதிக்கலாம்; அதில் முறைகேடு ஒன்றுமில்லை என்பது ஒன்று!

அண்ணுவும் விஞேபா பாவேவும்

1953-ஆம் ஆண்டு! மறைந்த அறிஞர் அண்ணு அவர்களைப் பூதான இயக்கத் தலைவர் ஆசாரிய வீஞேபா பாவே அவர்கள் காஞ்சிபுரத்தில் சந்தித்தார். பல்வேறு பொருள்களைப் பற்றிப் பேசி ஞர்கள். வேதியர்களைப் பற்றிப் பேச்சு வந்தது.

'வேதியர்களை ஏன் வெறுக்க வேண்டும். கோயிலிலுள்ள ஆண்டவனைத் தொழுது பூசை செய்யும் கிறித்தவப் பாதிரியார் களைப் போன்றவர்கள் தாமே இவர்களும்' என்ருர் விஞேபா.

அண்ணு அவர்கள் புன்முறுவல் பூத்து, 'வேதியரும் பாதிரியாரும் ஒன்றல்லர்; அங்கே எவரும் பாதிரியாராகலாம். இங்கே வேதியராக முடியாது' என்று பதிலளித்தார்.

விஞேபா பாவே அமைதியானுர்!

தீர்க்கப்படாத இந்தப் பெரிய பிரச்னேக்கும் இங்கே வழி காட்டுவதை நினைத்துப் பார்த்தர்ல் இமயம் போல் ஜெயகாந்தன் நிமிர்ந்து நிற்பதைக் காணலாம்.

ஆதி சங்கரரின் பிரதிநிதிகளாக இருந்து வருபவர்களில் ஒருவரான **பூரி சங்கராசாரிய** சுவாமிகளுக்கும் ஆனந்த விகடன் ஆசிரியர் மணியன் அவர்களுக்கும் நடந்த பேட்டி உரையாடல் இங்கே நினைவுகூரத் தக்கது [16–6–74 ஆன்ந்த விகடன்].

'அர்ச்சனே முறைகளேக் கற்றுக் கொண்டாலும் அரிஜனங்களுக்கு **அர்ச்கர்களாகும் தகுதியில்லே.** இதைப்பற்றிய விவாதத்திற்கே இடமில்லே' என்கிருர் பூரி சங்கரர்.

சுதந்திர தேவியின் சோகமொழி!

சுதந்திர தேவியின் கண்ணீரில் அவளுடைய வாழ்க்கையையும் அதன் பொருளேயும் சுவாமிகள் புரிந்து கொள்கிருர் என்று ஓர் **புதிய உத்தியில்** கதை சொல்கிருர் இங்கே ஜெயகாந்தன்.

''......அடிக்கடி ஜெயிலுக்குப் போகும் அப்பா ஒரு தடவை வரவே இல்லே ... ஆதி நாலு வேதமும் ஆறு சாஸ்திரமும் அறிந்த உத்தமப் பிராமணர் ஆவார்...... எங்கள் முதல் மகன் தாழ்ந்த சாதியான் என்று பொய்யாய் அங்கீகரித்துக் கொண்டு உத்தியோகம் சம்பாதிக்கப் போனதே என்ன கால விபரீதம் என்பேன்...... என் மகள் 'சாதிக்கெட்டுப் பிறந்த பெண்' என்றே குறிக்கப்படுகின்ருள்...... எங்கள் அகவாழ்க்கையில் இருந்த வெளிச்சம் போய் இருளில் நாங்கள் தடுமாறுகிறேம்......''

கலப்புமணம் செய்துகொண்ட ஓர் உண்மையான காந்தியவாதியின் குடும்பத்தையும் குடும்பச் சூழலேயும் 'மைக்ராஸ்கோபிக்' படம் பிடித்துக் காட்டுகிருர் ஜெயகாந்தன்.

சுதந்திர தேவியின் நெஞ்சு நெகிழவைக்கும் இந்தக் கண்ணீர்க் கருத்துரைகள், நெறி கெட்ட சமுதாயத்தின் கூனல் முதுகை நிமிர்த்தத் துணைசெய்யும் பொன்னுரைகள் ஆகும்.

ஆதியின் அறமொழி!

''தாங்கள் அழைத்ததால் வந்தேன், ஆக்ஞை இட்டதால் பேசுகிறேன்...... தங்கள் காலத்தில் தீண்டாமைக் கொடுமை முற்றுகத் தொலைந்தது என்று ஆக வேண்டும். புதிய பிரர்மணனை ஆக்கித் தாருங்கள்...... ஒவ்வொரு ஆலயத்தையும் சார்ந்து ஓர் ஆசிரமம் ஏற்படுத்திவிட வேண்டும். அதுவே பிராமணர்களை உருவாக்கும் பட்டறையாக வேண்டும்...... அதற்கு முதல் அங்கத்தினனுய் என் குழந்தை சதாசிவத்தை உங்களுக்கு அர்ப்பணிக்கிறேன்.''

மீண்டும் ஒருமுறை படியுங்கள்!

தொடக்கவரியில் அஞ்சா நெஞ்சன் ஜெயகாந்தனின் ஆண்மைக் குரலொலி தொலைக்காட்சி (டெலிவிஷன்) ஆகிறதல்லவா?

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில், ஏன் இந்தியாவைப் பொறுத்தவரையிலும், **பெரியாரைப்** போன்ற கடவுள் நம்பிக்கையற்றவர்கள் செய்யும் தீண்டாமை ஒழிப்பைக் காட்டிலும் கடவுள் நம்பிக்கையுள்ள சமயத் தலைவர்கள் செய்யும் தீண்டாமை ஒழிப்பு வெற்றிபெறும் என்னும் கருத்துள்ளவர்களின் பிரதிநிதியாக இந்த நாவல் குரல் கொடுக்கிறது எனலாம்.

நினைத்தாலே நெஞ்சு சுடுமோ என்னும் கருத்துகளைத் துணிவாக – தெளிவாக – இந்த நாவலில் ஜெயகாந்தன் எடுத்துக் காட்டுகிருர்.

அடிமேல் அடி அடித்தால் அம்மியும் நகருமாம். ஆனல் 'பிறப்பொக்கும்' என்று பாடிய வள்ளுவர் முதற்கொண்டு நாயன்மார், ஆழ்வார், தாயுமானவர், வள்ளலார், பாரதியார், பாரதிதாசன் வரை எத்தனையோ பேர் அடித்தும் 'தீண்டாமை அம்மி, மட்டும் நகர்ந்ததாகத் தெரியவில்லை.

மின்சார அதிர்ச்சி வைத்தியம் போலத் தீண்டாமை ஒழிப்புக்கு ஒரு புதிய வழிகாட்டுகிருர் ஜெயகாந்தன்!

தமிழில் இழிதல் நாடகம்

இந்திரா நிர்மல குமாரி
கோவை.

மேலைநாட்டு இலக்கிய வடிவங்களின் செல்வாக்கும், பல் வேறு இலக்கியக் கோட்பாட்டு இயக்கங்களின் ஆளுமையும் இருபதாம் நூற்றுண்டுத் தமிழிலக்கியத்தில் சலனங்களை ஏற்படுத்தி யுள்ளன. நாவல், சிறுகதை, புதுக்கவிதை போன்ற இலக்கிய வடிவங்களில் நேர்ந்ததைப் போல மிக அழுத்தமான சலனங்கள் தமிழ் நாடகத்துறையில் ஏற்படா விட்டாலும் சில சோதனை முயற்சிகள் நடைபெற்றுள்ளன என்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டி யிருக்கிறது. ''தமிழில் நாடகம் வளரவில்லை'' என்ற பொதுக்கூற்று உண்மையேயாயினும் இந்த உண்மை சர்தாரணப் பாமர வாசகனை அல்லது ரசிகனை மனதில் கொண்டு பேசப்படுவதேயாகும். ஆனுல் வெ. சாமிநாதனின் வார்த்தைகளில் சொல்லப்போனுல், ''உள் வட்டத்தில்,'' ஒரு சிறிய, இலக்கியப் பிரக்ஞை மிகுந்த அறிவுலக எல்லைக்குள் நடந்து கொண்டிருக்கிற சில சோதனைகள் தமிழ் நாடகத்தின் பரிமாண எல்லைகளை விரிவு படுத்துகின்றன என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. ''தமிழ் நாடகம்'' என்பதற்கான புதிய பரி மாணத்தை உருவாக்குகிற சக்திகளாக அமைகிற சோதனை முயற்சிகளுள் ஒன்ருக ''இழிதல் நாடக'' முயற்சியை நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

''தி அப்சர்ட் டிராமா'' என்று மேலை நாடுகளில் புகழ்பெற்று விளங்கிய ஒருவகை நாடகப் போக்கின் தாக்குதலில் தமிழிலும் சில முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. திரு. தமிழவன் ''இழிவு நாடம்'' என்றும், திரு. முல்லை ஆதவன் ''ஒழுங்கிழிவு நாடக ம்'

என்றும், இரண்டு தனித்தனிக் கட்டுரைகளில் இந்நாடகங்களைப் பற்றி ஆராய்ந்திருக்கிருர்கள். ஆனுல் **''இழிதல் நாடகம்''** என்ற பெயரால் இதைப் புரிந்துகொள்வதே பொருத்தமாக இருக்கும்.

சாதாரண வாசகனுக்கு இவ்வகை இழிதல் நாடகங்கள் கவர்ச்சியாக இருப்பதில்லை. மிகக் குழப்பமூட்டுவதாக, புரிந்து கொள்ள முடியாததாக, மேற்பார்வைக்குப் பொருளற்றதாகத் தோன்றும் ஒரு கலைவடிவாக இந்நாடகம் அமைகிறது. 1940-ஆம் ஆண்டுகளில் அல்பெர்ட் காமு என்பவர் ''தி மித் ஆப் சிஸ்பஸ்'' என்ற தலைப்பில் வெளியிட்ட சில இலக்கியக் கோட்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே மேலை நாடுகளில இவ்வகை நாடக இலக்கியம் வளரலாயிற்று. பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் பிற் பகுதியில் எழுதப்பட்ட ''ஊபிரோய்'' என்ற நாடகத்தில் இவ் வகை இழிதல் நாடகத்தின் மூலங்களைச் சிலர் சுட்டிக்காட்டுவர். எனினும் சமீப காலங்களிலேயே இவ்வகை நாடகங்களுக்கு ஒரு விறுவிறுப்பான வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. அதிலும் ஏறத்தாழ 1960-ஆம் ஆண்டில் மார்ட்டின் எஸ்லின் என்பவர் ''தி தியேட்டர் ஆஃப் அப்சர்ட்'' என்ற நூலை வெளியிட்ட பிறகு மேலை நாட்டு இலக்கிய வாதிகளிடையே இது மிகப் பரபரப் பேற்படுத்தியது.

இழிதல் நாடகத்தின் சில பண்பியல்களை எஸ்லின் தொகுத்து விளக்கினர். ''This kind of play springs from the disillusionr-ment and loss of certitude characteristic of our times'' என்று அவர் கருத்துரைக்கிருர். இழிதல் நாடக வடிவ அமைப்பைப் பொறுத்தவரை, கதை, கதைவளர்ச்சி பாத்திரப் படைப்பு போன்ற எவையும் முழுமை பெருமல் தெளிவு பெருமலே அமைந்திருக்கும். பாத்திர இயக்கங்களும் செயல்களும் நோக்கமின்றி அமைந்தி ருக்கும். உரையாடல்கள் ஒன்றுக் கொன்று தொடர்ச்சியற்று, ஒன்றுக்கொர்ன்று முரண்பட்டதாய் அமைந்துவிடும். உரத்த முணு முணுப்புகள் அல்லது தொடர்பற்ற ஒலிச் சேர்க்கைகள் என்றே இவற்றை அழைக்கலாம். அதீதமான கனவுகளும், வியக்கத்தக்க கற்பனைகளும் நிறைந்துவரும். அந்தச் சூழ்நிலையை அர்த்தமற்ற உரையாடல்கள் விகற்பமாக்கிக்காட்டும்.

இழிதல் நர்டகத்தின் மற்ருெரு குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் என்ன வென்ருல், இவ்வகை நாடகம் பார்ப்பவரின் உணர்வுகளைத்

தன்னோடு எங்கும் இணைத்துக் கொள்ளாது. பாத்திரங்களின் எவ் வகை உணர்ச்சிகளோடும் பார்ப்பவர்கள் ஒன்றமாட்டார்கள்.

தமிழில் இவ்வகை இழிதல் நாடகத்தின் தோற்றத்திற்கான முன்னோடிகளாக ந. முத்துச்சாமி, இந்திரா பார்த்தசாரதி, தமிழவன் போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம். ஆராமுதம், பாரவி, அம்பை, ஆர் கண்ணன், வா. மூர்த்தி போன்றவர்களும் இவ் வகை நாடகக்கூறுகள் அமைந்த நாடகங்களை அவ்வப்போது முயற்சிகள் செய்து வந்திருக்கிறார்கள்.

மேலை நாடுகளில் நேர்ந்ததைப் போலவே இங்கேயும் இரு வகை அமைப்புக்களைத் தொடக்க காலத்தில் நாம் காணமுடியும். வா. மூர்த்தி பாரவி போன்றோர் நாடகங்களில் உள்ளடக்கம் பற்றிய பிரக்ஞை ஓரளவு ஒழுங்கு வடிவு ரீதியான வெளி அமைப்பிலேயே வார்க்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு சாதாரண நடுத்தரக் குடும்பத்தின் அமைதிச் சீரழிவை – ஆனல் மேற்போக்காகப் பார்க்கிறபோது நன்ருக இருப்பதாகக் காட்டிக்கொள்கிற மனோ நிலைகளின் பின்னணியில் ஆர். கண்ணன் ''நீதான்'' நாடகத்தில் எடுத்துக்காட்டுகிறபோது வெளி வடிவ வார்ப்பு அமைந்து விடுவதைக் காணலாம். பாரவியின் சலனங்கள் நாடகத்திலும் இத்தன்மையான வெளி வார்ப்பு நிலையாக இருக்கிறது. கருத்துப் வடிவம் ஒழுங்கான வளர்ச்சிக்கு உள்ளாக்கப்பட்டு வெளிப்படுத்தப் படுகிறது என்பது இதன் பொருள்.

மனிதம் அடைந்த இழிவினை நாடகக் கருத்துப் பொருளில் மட்டும் வெளிப்படுத்தாமல், வடிவரீதியான உணர்த்துதலையும் மேற்கொள்கிற முயற்சிகளில் தமிழவனின் கிரகமனிதன் முக்கிய மானது. இது தெருக்கூத்து இதழில் வெளிவந்தது. பணம் என்கிற மிகப்பெரிய சக்தியின் முன்னல் மனிதர்கள் சிந்தனை முனைப்புக்கள் இழந்த இயந்திரங்களாகிவிடுவதை இந்நாடகத்தில் இவர் காட்டு கிருர். பாத்திரங்களை வெறும் இயந்திரப் பொம்மைகளாக உலவச் செய்து அவர்கள் இயக்கங்கள் அர்த்த மிழந்திருத்தலைச் சுட்டிக் காட்டும் முயற்சியான இந்த நாடகம் கவிதை வடிவில் அமைந் துள்ளது.

ஒழுங்கிழிவு நாடகத்தில் கதையும் கதை நிகழ்ச்சிகளும் தொடர்ச்சியும் சிதைவுபட்டு உரையாடல் வார்த்தைகள் வெறும் ஒலிகளாகவே நிற்கும். கசட தபற ஏழாவது இதழில் வெளியான ந. முத்துசாமியின் ''நாற்காலிக்காரர்'' நாடகத்தில் வருகின்ற சீட்டுக்கட்டு கூஜா காரனும், கோலிகுண்டு கூஜாகாரனும் ஒருவருக் கொருவர் மாறிமாறி ''நீ கிழக்கே'' ''நீ மேற்கே'' ''நீ தெற்கே'' ''நீ வடக்கே'' ''நீ கிழக்கே'' ''நீ மேற்கே'' ''நீ வடமேற்கே'' என்று தெடர்ந்து பேசிக் கொண்டேயிருக்கிருர்கள். பொருள் கருதிப் பார்க்கும் போது இவை வெறும் ஒலிகளே. நாற்காலிக்காரர் நாடகம் இன்றைய அரசியல் எதார்த்தத்தைக் குறியீடுகளாயும் அங்கதத்தோடும் காட்டுகிற ஒரு குறிப்பிடத்தக்க இழிதல் நாடகம். இந்த நாடகத்தின் கருத்தமைவுப் பின் புலத்தில் இந்தப் பொருளற்ற ஒலிச்சேர்க்கை அதற்குரிய அர்த்தத்தோடே அமைகின்றது.

ந. முத்துசாமியின் ''அப்பாவும் பிள்ளையும்'' ''காலம் காலமாக'' போன்ற மற்ற நாடகங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது ஓர் அம்சம் சற்றுத் தூக்கலாக வெளிப்படுவதை உணரலாம். அது நாட்டுப்புற மரபுகளை ஏற்பதாகும். தமிழ்நாட்டுக் கிராமப் புறங்களின் சூழலை ஓர் அழுத்தமான பின்சூழலில் பயன்படுத்துவதும், நாட்டுப்புறப் பாடல்களைக் கையாளுதலும் தமிழ் இழிதல் நாடக மரபில் முக்கியமானதாகும். தமிழவனின் நாடகத்திலும் இம்மரபு ஓரளவு காணப்படுகிறது.

இழிதல் நாடகத்தின் பின்புலம் அதீத கற்பனை உடையதாக இருக்கும். என்றும் 'உண்மை'களை நிதர்சனமாகப் புரிந்து கொள்வதற்கு இழிதல் நாடகத்தில் காட்டப்படுகிற கற்பனை மயக்கம் சில வேளைகளில் துணை செய்யும். இந்த வகையில் தமிழவனின் ''மரணம்'' குறிப்பிடத்தக்கது. இது நிர்மால்யம் என்ற இதழில் வெளிவந்தது. சங்கரன், ராமன், ரௌடி ஆகிய மூன்று பாத்திரங்களை மட்டுமே கொண்டு சுழல்கின்ற இந்த நாடகத்தில் தத்துவ விசாரங்களும் சூழ்நிலைக்கு அப்பாலான தர்க்கங்களும் மரண பயத்திற்கு முன்னுல் நசிந்து போகின்றதை ஆசிரியர் அழகாக எடுத்துக்காட்டுகிருர். நாடகத்தின் திடுக்கிடும் அதீத முடிவு ஏற்படுத்துகிற மனஅழிவே நாடகத்தின் சேர்

பொருளாகிறது. ஆனால் கதை மாற்றங்களின் நோக்கம், உரையாடல்களின் தொடர் பொருள் ஆகிய அனைத்தும் வெளிப்படையாக இல்லை. அதுவே அதன் பலம்.

இவ்வகை இழிதல் நாடகவகையில் 'விழிகள்' இரண்டாம் இதழில் ஆராமுதம் எழுதிய "யான" நாடகம் மிகக் குறிப்பிடத்தக்கது ஆகும். பேச்சு மொழியில் எழுதப்பட்ட இந்த நாடகம் அரசியல் வாழ்வின் போலிமைகளை 'யானை' என்கிற குறியீட்டினை மையமாகக் கொண்டு எடுத்துக்காட்டுகிறார். குறிப்பிட்ட எல்லைகளுக்குட்பட்ட, அரசியல் ரீதியானதாக இருப்பதால் இந்நாடகத்தை "எதிர்த்தல்" நாடக மரபில் – இந் நாடகத்தைச் சிலர் பொருத்திக் காட்டுவதற்கு வாய்ப்பு இருக்கிறது என்றாலும், எடுத்துக் கொண்ட சிக்கலைத் தத்துவப்படுத்தியதால் இது இழித்தல் நாடக மரபிலேயே சார்ந்து வரும்.

பொதுவாக இவ்வகை இழிதல் நாடகங்கள் மனித வாழ்வின் பயத்தையும் நிச்சயமற்ற தன்மையும், இழப்பையும், சோர்வையும் மையப்படுத்துகின்றன வாயினும் சமூக அமைப்புக்களில் ஏற்படுகிற சலனங்கள் பொருளாதார, அரசியல், மேலும் சொல்லப் போனால் சமய நிர்ப்பந்தங்கள் ஆகியவற்றையும் பின்புலமாகக் காட்டுகின்றன.

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் "மழை" போன்ற நாடகங்களுக்கு அதிக வரவேற்பு இல்லாததற்குக் காரணம் தமிழ்நாடகம் உணர்வு வட்டத்திற்குள் மட்டுமே இருக்கிறது என்பதே ஆகும்.

"வர்ணங்கள், கோடுகள், உருவுள்ளவை, உருவற்ற அருபத் தோற்றங்கள், வெற்றிடங்கள் இவற்றை யெல்லாம் தியேட்டர்களாக்குவது பற்றி பிரக்ஞை ஆறுவது இதழில் ந. முத்துசாமி எழுதினார். தமிழ்நாடகம் என்பதற்கான புதிய பரிமாணத்தை நோக்கி நகர்ந்து செல்லும் முயற்சிகளாகவே நாம் இழிதல் நாடக வகைகளைக் கருதலாம். உணர்வு வட்ட ஆளுமை மாறி கருத்து வட்டத்திற்குள் நாம் நுழைகிறோம் என்பதற்கான அடையாளங்களே இவை.

தலைமுறைகள் நாவலில் சமுதாயப் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்

செல்வி இந்திராபாய்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை

முன்னுரை :

மனித சமுதாயங்கள் தத்தமக்குரிய சில பழக்கவழக்கங்களையும், கலாச்சாரங்களையும், நம்பிக்கைகளையும் கொண்டுள்ளன. 'தலைமுறைகளில் ஒரு குடும்பத்தை மையமாக்கித் தனிமனிதன் வழி சமுதாயப் பழக்கவழக்கங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் காட்டுகிறார் நீல. பத்மநாபன். "ஒரு குடும்பத்தை மையமாக வைத்து, யதார்த்தரீதியில் சித்திரிப்பதுதான் தலைமுறைகள். ஒரு சமுதாய மென்றால் அதற்கென்று தனியான ஆசாரங்கள், கட்டுப்பாடுகள் நம்பிக்கைகள். மூடநம்பிக்கைகள், என்னவெல்லாமோ இருக்கும். அதற்குள்ளே கலியாணம், இழவு, விளையாட்டு, விழா என்று பல சம்பவங்கள் நடக்கும். ஆட்கள் அப்பாவிகள், பொல்லாதவர்கள் பிள்ளைகள், பெரியவர்கள் என்று பலர் இருப்பார்கள். இப்படி ஒரு வகைமை (Variety)யைத் தன்னுள் கொண்டு முழுமை அல்லது பூரணத்துவம் பெற்று விளங்குகிறது நாவல்" என்கிறார் செ. ஜேசுதாசன். இரணியல் செட்டியார் சமுதாயத்தினரின் வாழ்வோடு பின்னிப் பிணைத்துள்ள சில பழக்கவழக்கங்களையும், நம்பிக்கைகளையும் காட்டும் நாவலிலிருந்து அவை யாதெனத் தொகுத்துக்காண்டலே ஆய்வுரையின் நோக்கம். மனிதனின் பிறப்பு முதல் இறப்பு ஈறாய் உள்ள பல சடங்குகளின் வழி பழக்க வழக்கங்களையும், அவற்றுடன் ஊடுருவிக்கிடக்கும் நம்பிக்கைகளையும் நாவல் காட்டுகிறது.

பகுப்பு :

தமிழர்களிடம் உள்ள சில பொதுவான பழக்க வழக்கங்களும், நம்பிக்கைகளும் இந்நாவலில் காணப்படுகின்றனவா, இவைதவிர இரணியல் செட்டியார்களுக்கே உரிய பழக்க வழக்கங்களும், நம்பிக்கைகளும் புலனுகின்றனவா என்று தரம் பிரிக்கலாம். எட்டு தலைப்புகளில் இதனைப் பகுக்கலாம்.

சகுனம் பார்த்தல் :

'எதிப்பு பார்த்தல்'' எனப்பெறும். கைம்பெண், வெறும் குடத்துடன் வரும் பெண், விறகுவெட்டி ஆகியோர் வருதல் தீய சகுனம். முதலிரண்டும் தமிழர் அனைவர்க்கும் பொது. மீனும் குட்டையுமாக வரும் பெண் நற்சகுனம். நற்சகுனம் நாடுவோர் வீட்டிலுள்ள சிறுமிக்குப் பூச்சூட்டி சிறிது தூரம் சென்று வரும்படி கூறி அதையே நற்சகுனமெனக் கொண்டு வெளியே செல்வர்.

திருமணச் சடங்குகள் :

(1) திருமாங்கல்யத்துக்குப் பொன்னுருக்கல் (2) மணமகன் மைத்துனனுக்கு மோதிரமிடல் (3) மணப்பெண் அதிகாரத்துக்கு மாவிடித்தல் (4) அதிகார மர்ப்பானையை மாப்பிள்ளை வீட்டுக்குக் கொண்டு செல்லல் (5) மணவறையில் மணமகளின் தங்கை பொங்கலும் சீராளக் கறியும் வைத்தல் (6) பூத காலச் சோற்றைப் பானையில் வைத்துப் புதைத்தல் (Page-142) ஆகியன இரணியல் செட்டியார்களுக்கே உரிய சில சமுதாயப் பழக்கவழக்கங்கள். பாலும் பழச்சுருள்,மணவடைச் சுருள், மறுவீட்டுச்சுருள், பூதகாலச் சுருள், அடுக்களைப்பார்க்க தாய் சீர்கொண்டு செல்லல் ஆகியன முன்னரே பேசி வைக்கப் படாத வரதட்சணையோ என்னவோ? திருமணத்தின் பின் 5-வது நாள் மணப்பெண் வீட்டிலிருந்து உளுந்து, சம்பா அரிசி, நல்லெண்ணெய், தேங்காய், இறைச்சி, மசாலா சாமான்களோ அன்றிப் பணமோ பிள்ளை வீட்டார் கொள்ளை அடிப்பர். ஓணக்கோடியும், புரட்டாசி ஓண்ணும் தேதிச் சுருளும் வேறு. பாவம் பெண்ணைப் பெற்றவர்.

பெண் பருவம் வந்ததும் மேற்கொள்ளும் சடங்குகள் :

சம உரிமை இல்லாத காலமானதாலோ என்னவோ வயது வந்த பெண்ணைப் பிறர் பார்க்கலாகாது என்ற நியதி இருந்தது

இந்நியதி இன்றும் தமிழர் பலர்க்கும் பொது. பெரியவளான பெண்ணுக்கு சந்தனம், குங்குமம், புனுகு ஆகியவற்றின் கலவையைக் குடிக்கத் தருவர். அதன்பின் அத்தை வந்து தேங்காய்பால் தேய்த்துக் குளிப்பாட்டுவாள். அத்தைக்கு மாப்பிள்ளை வேடம் புனைந்து பெண் அருகில் அமர்த்தி சடங்கு கழிப்பார்கள்.

சீமந்தச் சடங்கு :

பிள்ளை வீட்டில், பெண்வீட்டாரால் நடத்தப்படுகின்ற சீமந்தத்தில் பெண்ணின் தந்தை வெள்ளிக்கும்பாவில் வெற்றிலையில் மடக்கி சீமந்தச் சுருள் வைக்கவேண்டும். பெண் வீட்டார் கொணர்ந்த பலகாரங்களைக் கொண்டு பெண்ணின் மடி நிறைத்துத் தாய்வீடு அனுப்பும்போது அவளைக் கணவன் பார்க்கலாகாது. அவள் தாய்வீடு வந்தபின் கணவன் வீட்டார் மறுசூலு கர்ண வருவர்.

குழந்தை பிறந்தபின் செய்யப்படும் சடங்குகள் :

குழந்தையின் தந்தையும், உறவினரும் பஞ்சாரை(சீனி) பூவம்பழக்குலை, வெற்றிலைபாக்கோடும் பிறபொருட்களோடும் குழந்தையைக் காண வருவர். இவை பின்னர் ஊருக்கு விளம்பப்படும். குழந்தை பெற்றவள் நிறைகுடத்து நீரில் தன் மோதிரத்தைக் கழற்றிப் போட்டுவிட்டுப் பின், கைமுழுவதும் நனையுமாறு நீரினுள் முக்கி அதனை எடுத்துவிட்டு, பின்னர் சோற்றுப் பானையைத் தொட்டுக் கண்ணில் ஒற்றிக்கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு அவள் சட்டிபானை தொட்டபின்னரே தந்தை குழந்தையை எடுக்கலாம். குழந்தை பெற்றவள் 41வது நாள் கோயிலுக்குச் சென்று வந்த பின்னரே வெளியில் செல்லலாம். குழந்தைக்கு பாசிக்கட்டும், சோறூட்டலும், பெயர் சூட்டலும் ஆண்டு நிறைவன்று நடைபெறும்.

குலதெய்வ வழிபாடு:

ஒடுப்பறை நாகரம்மன் (குலதெய்வம்) வழிபாடு ‘கொழுக் கட்டை நைவேத்தியத் திருவிழா’ எனப்பட்டது. இவ்விழாவின் போது வெள்ளை மண்ணும், சுண்ணும்பாலும் வெள்ளையடித்து

நான்கு நாள் வி(ே)ர(ா)தமிருந்து கோயிலுக்குச் செல்வர். கோயில் அர்ச்சனைக் கொழுக்கட்டைக்காக அர்ச்சகர் மூட்டிய தீயே பின் எங்கும் கனிந்து பரவும். நீறும், பாலும் அபிஷேகமும் நாகரம்மனுக் குண்டு.

இறந்தபின் செய்யப்படும் சடங்குகள்:

வாழையடி வாழையாய் வரும் மரணச் சடங்கு — இறக்குந் தருவாயில் இராமாயணம் படிப்பது. இது தலைமுறைகளில் இடம் பெறுகிறது. தெய்வமாகிவிட்ட காரணத்தால் இறந்தவர்களின் காலை அலம்பி அத் தண்ணீரைக் குடிப்பார்கள். தெற்றிப் பூக்களும், கடுகும் பிணம் செல்லும் வழியில் இறைக்கப்படும். ஊரோடு ஒத்துப்போக விரும்புவோர் 'மூலைக்கு வச்சு அழும்' சமுதாயக் கொடுக்கல் வாங்கல்களை நடத்துவார்கள். மூன்றும் நாள் 'காடாத்தும்', 'பந்தல் பிரிப்பும்' நடைபெறும்.

நம்பிக்கைகள்:

இரவுநேரங்களில் பனைமரத்தடியில் பூதத்தான் நிற்பானென்று நம்பினர். எனவே அப்போது விழும் பனங்காயைக் காறித்துப்பிய பின்னரே எடுப்பர். குழந்தை பெற்றவள் சட்டி பானை தொட்ட அன்று குழந்தையை எடுத்தால் காசிக்குப் போன புண்ணியம் உண்டென்று நம்பினர். நாகரம்மன் வழிபாட்டு இறுதியில், அங்கு (கோயிலில்) நாகரின் விளையாட்டு இருக்கும் என்று நம்பியதால் யாரும் அதன் பின்னர் அங்குச் செல்லமாட்டார்கள்.

பொது:

தமிழர் அனைவர்க்கும் பொதுவான (1) ஊர் அழைக்கும் வழக்கம் (2) குலவை போடும் வழக்கம் (3) நல்ல நேரம், ஜாதகப் பொருத்தம் பார்த்தல் (4) ஏற்றி இறக்கல் (5) அருந்ததி பார்த்தல் (6) கண்ணேறு கழித்தல் (7) தாய் இறந்தபின் மகன் மொட்டை அடித்துக்கொள்ளல் போன்ற, இந்துக்களிடம் காணப்படுகின்ற பல பொதுவான பழக்க வழக்கங்களும் நாவலில் உண்டு. இடச் சுருக்கம் கருதி பெரும்பான்மை விடுபடுகின்றன.

முடிவுரை:

மேற்கண்ட சடங்குகளும் சம்பிரதாயங்களும் சமூக உறவின் அடிப்படைக் கூறு என்னும் நிலையில் புதினத்தினின்றும் எண் ணெயும் நீரும்போல் விலகிநிற்காமல் ஒட்டுமொத்தமான பார்வைக் குள்ளாகி, கதையின் கருவுக்குப் பக்கபலமாகி நடப்பியல் ஜீவியங் கள் ஆகிவிடுவதைப் பார்க்கிறோம். ஆசிரியரும் அவ்வாறே நினைக்கிறார். அவர் கருத்து வருமாறு:

"நான் பிறந்து வளர்ந்து இன்றைய என் வயது அத்தனைக்கு எனக்குப் பழக்கமான என் சமூகத்தின் நாடித்துடிப்புகள், பூர்விக வரலாற்று விளக்கங்கள், ஆசார அனுஷ்டானங்கள், சடங்கு சம்பிரதாயங்கள், விழாக்கள், விளையாட்டுக்கள், வாழையடி வாழையாய் வந்தடைந்த கதைகள் பாடல்கள், பழமொழிகள், பேச்சு வழக்குகள், தொனிவிசேஷங்கள் வாக்கிய அமைப்புக்கள்— இத்யாதி இத்யாதியானவைகளை எல்லாம் கூடிய மட்டும் சிந்தாமல் சிதறாமல் கலாபூர்வமாய் வெளிப்பிரகடனம் பண்ண இங்கே கதை வித்தானது பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது" என்று அவர் கூறுவது போல கதைக்கருவுக்குப் பக்கபலமான அவை செம்மையுறக் காட்டப்பட்டுள்ளன என்பதை வாசகர்கள் உணரலாம்.

கலம்பகப் பாடல்களில் புராணம் பெறும் பங்கு

இந்திரா மனுவேல்
கேரளப் பல்கலைக்கழகம், காரியவட்டம்

சங்க இலக்கியத்திலிருந்து பிற்கால அகஇலக்கியங்கள் பெரிதும் மாறுபட்டவை. சங்க அகப் பாடல்கள் தொல்காப்பியர் வகுத்த இலக்கணங்களோடு பெரிதும் ஒன்றுபட்டு அன்பின் ஐந் திணைப் பொருண்மையவாய்த் தலைவன்-தலைவியர் பெயர் சுட்டப் பெறுதனவாய் ''கவிதை கவிதைக்கே'' என்ற நிலையில் அமை கின்றன.

கலம்பகம், கோவை, உலா போன்ற பிற்காலச் சிற்றிலக்கியங் கள் யாதேனும் ஓர் அரசனையோ, கடவுளையோ புகழ்தற்பொருட்டு எழுந்தவையாதலின் பாட்டுடைத் தலைவன், கிளவித்தலைவன் என்ற இருவரைக் கொண்டுள்ளன. இவற்றில் கலம்பகப் பாடல் கள் பெரும்பாலும் பாட்டுடைத்தலைவனையே கிளவித்தலைவ னுக்குதலை அவனைச் சிறப்பிக்கும் ஒரு பாங்காகக் கொள்கின்றன.

பாட்டுடைத் தலைவன் இறைவனாக வரும்போது அவனைக் குறித்த புராணங்களும் கவிதையில் இடம்பெறுதல் இயல்பு. புராணங்கள் கவிதைகளில் இடம்பெறுவதில் இருநிலைகள் அமைய லாம். (1) கவிதையின் பொருளோடு இயையாது இறைவனுக்கு அடையாக அவனைச் சிறப்பித்து மட்டும் அமைதல். (2) கவிதை யின் மையப் பொருளோடு ஒருமைபெற்று அமைதல். கவிதையின் ஒருமை அல்லது நோக்கு (unity) என்ற பண்பிற்கு உதவுதல் என்ற இரண்டாம் நிலையைச் சில கலம்பகங்களின் துணைகொண்டு ஆராய விழைகின்றது இக்கட்டுரை.

புராணம் கவிதைப் பொருளோடு இயையும் பாங்கை ஆராய்தற்குப் பெரிதும் உதவுவன பாட்டுடைத் தலைவனும் இறைவனிடம் கைக்கிளைக் காமம் கொண்டு நிற்கும் தலைவியின் துயர்நிலையைச் சார்ந்து எழும் பாடல்கள். இவற்றில் தலைவிக்கும், இறைவனுக்கும் ஒரு தொடர்பு ஏற்படுத்தப்படுகின்றது. தலைவியின் நிலைக்கும் அவளுக்குத் துயர்தரும் கூறுகட்கும் இறைவனோடு ஏதேனும் ஒருநிலையில் இயைபு ஏற்படுத்துதல் மூலம் இது இயல்கின்றது. இவ்வியைபு பின்வரும் நிலைகளில் அமையலாம்.

சொல்நிலையில் தொடர்பு:

திரிபு அணியையோ சிலேடை அணியையோ பயன் படுத்துவதன் மூலம் சொல்நிலையில் தொடர்பு உண்டாக்கலாம்.

> முன்னங் கடுக்கை முகந்துண்டார் நல்காரே
> இன்னங் கடுக்கை இவட்கு. (காசி. 53)

என்ற பாடலில் இறைவன் தலைவி இருவரோடும் தொடர்புடைய தாய் கடுக்கை என்ற சொல் அமைகின்றது. ஆயின் முதலடியில் 'கடுவைக் கையில் முகந்துண்டார்' என்ற பொருள்தரப் பின்னடியில் 'கொன்றை மாலை' என்ற பொருள் தருகின்றது.

உவமையில் தொடர்பு:

சிவன் உண்ட விடம் நிலவாக உருவெடுத்ததோ என வினவி சிவன் உண்ட விடத்தை தலைவியைத் துயர்செய்யும் நிலவிற்கு உவமையாக்குகின்றது காசிக்கலம்பகம் (காசி. 9) திருமால் பேய் முலையுண்ட பாலிற்கு சந்திரகிரணத்தின் ஒளியை உவமையாக்கி மகிழ்கின்றது அழகர் கலம்பகம் (அழகர். 98).

துயர்க்கூறுகளுக்கும் புராணங்களுக்கும் தொடர்பு:

தலைவியைப்பெரிதும் துன்புறுத்துவது மதனது சிலை. மதனைச் சிவன் காய்ந்த செயல் புராணச் செய்தி. அவ்வாறு காய்ந்த செய்தி பொய்யோ? இன்றும் மதன் என்னை அம்பெறிந்து வருத்துகின்றானே என வினவுகின்றாள் தலைவி (கச்சி. 76).

சிவன் மேருவில் எடுத்து முப்புரம் செற்றது பிறிதொர் புராணக் காட்சி. இக்காட்சி களனுக மதனது கழைவில்லுடன் சிவனது மேருவாகிய பொன்வில் குறிப்பாகவும் வெளிப்படையாகவும் முரண்நிலையில் பொருத்தப்படுகின்றது.

அகநாடக அரங்கில் தலைவன் தலைவியின் கண்வழிப் புகுந்து நெஞ்சினை இல்லாகக் கொண்டதாகப் படைத்தல் இலக்கிய மரபு. இம்மரபைப் பின்பற்றி நீ அகத்திருப்பவும் காமனது கணைகள் என்னை வாட்டுகின்றனவே என ஏங்கும் தலைவி கூற்று தலைவனுக்கு அடையாக மேரு விற்காட்சியை அமைத்து இம் முரணைக் குறிப்பாகப் புலப்படுத்துகின்றது. (காசி. 69).

மதன் "கழைச்சிலை வளைத்துத் தன் படைவீடு அமர்க்களம் செய்திடின்" "காசிப்பிரான் பைம்பொன் மலைவளைக்கும் புயத் தாண்மை யென்னும்" என்று வெளிப்படையாகக் கழைவில்லும் பொன்வில்லும் எள்ளற்பாங்கில் பொருத்தப்படுதலை காசி - 96ம் பாடல் காட்டுகின்றது. சிவன் மேருவில் வளைத்தென்? காமன் என் மீது அம்புமழை பொழிகின்ருனே என்பதே பெரும்பாலான பாடல்களின் பாங்கு (மதுரை. 83).

இறைவனின் நிலையுடன் பொருந்துதல்:

தலைவன் வயப்பட்ட தலைவியின் செயல்கள் முற்றிலும் மாறுதலடைகின்றன. மதுரைக் கலம்பகத்தில் சுந்தர பாண்டியனை சிவன் அணிந்த வேம்பினை இனிக்கும் என்றும் மதன்கையில் பிடித்த கருப்புவில்லை கசக்கும் என்றும் கூறி வருந்துகிருள். இவ்வாறு இனித்தற்குரிய கரும்பு கசத்தலும் கசத்தற்குரிய வேம்பு இனித்தலும் நின்னைக் கண்டதின் விளைவுகளாதலின் உன்னைக் காண்பவர்க்கும் "உன் மாறியாடு வல்லபம் பற்றுமோ" எனக் கால்மாறி ஆடிய படலத்துடன் தொடர்புபடுத்துகிருள் செவிலி (மதுரை. 51).

புராணத்தின் துணைகொண்டு இன்றைய அகநாடகத்தைச் சீர்தூக்குதல்:

இறைவன் அம்பலத்தே அனைவரும் காணப்பொதுவில் நின்ருடுபவன். எனவே அவன் அனைவர்க்கும் பொதுவினின்ருன்.

ஒருதலைச்சார்பற்றவன் ஆயின் தலைவியைப் பொருத்தவரை கங்கைக்குத் தலை முடியிலும் பார்வதிக்கு இடப்பாகத்திலும் இடம் வழங்கியவன்; தலைவிக்கு மட்டும் அவள் வேண்டும் பொற்புயத்தை வழங்காது அமைகின்றான். எனவே செவிலி ''எமர்போற் பொது வினின்றுய்க்கு நடுவின்மையிடையே புகுந்தவாறென்னை, எனத் தியங்குகிறாள் (மதுரை-52).

புராண நிகழ்ச்சிகளை இன்றைய நிகழ்ச்சிக்குத் தலைவியின் சார்பாக ஆதரவாக்கிக்கொள்ளுதல் :

ஏற்கனவே மணமானவர் என்ற காரணத்தால் தலைவியை மணத்தல் முறையன்று என்று சிவபெருமான் மறுத்தல் இயலாது என்பதை

இடம ருங்கினின் மருங்கி லாதவவள் குடியி ருக்கவு முடியிலவே
றிவளொருத்தியை யிருத்திவத்துமதி மோக மோகினியி னுருவமாய்
நடமி டிங்கிவடன் மேலும் வைத்துள நயந்தோர் பிள்ளைபயந்தநீர்
நங்கு லத்திருவை மருவி னின்றுபிற நாவ லைக்கவிட மாகுமோ.
(காசி. 97)

எனப் பல பெண்டிரை மணந்த இறைவன் இவளையும் மணத்தல் தவறன்று எனச் சான்று காட்டி நிறுவுகிறாள் தோழி.

புராண நிகழ்ச்சிகளுடன் இன்றைய நிகழ்ச்சிகளை முரண் நோக்கில் காண்டல்:

மதுரை சிவன் குடிகொண்ட தலம். இங்குக் கூன்பாண்டியன் ஞானசம்பந்தர் திருநீறு தடவத்தன் வெப்பநோய் நீங்கிக் கூனும் நீங்கப்பெற்றான் என்பது புராணம். அம்மதுரை வாழும் தலைவி காமத்தியாகிய வெப்புநோயாலும், காமனது கூனுடைய (வளைந்த) வில்லாலும் வருந்துகிறாள். அவளது துயர் தீர்க்கச் சந்தனத்தைப் பூசுகின்றனர் தோழியர். ஆயின் காமனது வில் கூன் ஒழிந்து அம்பு வீசுவதை நிறுத்தவில்லை. வெப்பு நோயும் நீங்கவில்லை. வெப்பு நோயும் கூனும் தீர்க்க ஒருபொருள் பூசப்படுதல் இரு நிகழ்ச்சிக்கும் பொது. இம்மருந்து புராணத்தில் பலனளிக்கின்றது தலைவிக்கோ பலனளிக்க வில்லை. ஏன்! இது அம்மதுரைதானே என வியக்கின்றாள் தலைவி (மதுரை-66).

இன்றைய நிகழ்ச்சிக்குப் புராணத்தைக் காரணம் காட்டுதல்:

தலைவியின் கண்கள் மட்டுமின்றிப் பெண்டிரின் கண்களாகிய மீன்கள் எல்லாம் சிவனை நாடுகின்றன. இதன் காரணம் சிவன் ஏழு கடல்களைத் தன் மாமிக்கு அளித்துப் பாவக்கடலைப் போக்கி, தன் மகன் முருகனால் ஒரு கடலை வற்றச் செய்து இவ்வாறு பல கடல்களையும் தீர்த்ததால் வாழுமிடமின்றி சிவனையே நாடி வருகின்றன என்கிருள் தோழி. (மதுரை–91)

புராண நிகழ்ச்சிக்கு இன்றைய நிகழ்ச்சியைக் காரணம் கூறுதல்:

தலைவிக்கு அருளாது அவள் துயர் பெருகச் செய்ததால் எளியாரை நலிகிற்பவர் துன்புறுவர் என்பதற்கேற்பச் சிவன் ''செம்பாதி மெய்யும் கரும்பாதியாகத் திருத்தோளும் மார்பும் வடுப்பட்டது'' என்கிருள் தோழி. அம்பிகையை ஒரு பாதியில் வைத்ததால் உடல் கரும்பாதியானது. அதேபோல் தோளும் மார்பும் அம்பிகையின் வளைத்தழும்பும் நகிற்றழும்பும் பெற்றன. இந்நிகழ்ச்சியையே தற்குறிப்பேற்றமாகத் திரித்துக் கூறுகிருள் தோழி. (மதுரை-29)

தலைவனது புராணச் செயலுக்குத் தன்னை வருத்துவதற்காக வேண்டுமென்றே செய்யப்படும் செயல் என்று தற்குறிப்பேற்றுதல்:

மாலையில் கண்ணன் வேயூதுவதைக் காமன் எய்யும் ஐங்கணை விறகாக, பனிநீர் நெருப்பாக எழுந்த காமத்தீயை மிகுவிக்கத் தீ யூதுவதாகக் காண்கின்றது அழகர் கலம்பகம் (17).

தன்னை வருத்தும் நிலவாகிய நெருப்பு, சிவனது தலையை அலங்கரிக்க அதன்மீது சிவன் விறகு ஏற்றிய புராணக் காட்சியை ''நீர் விரகிட்டு மூட்டியவா என் சொல்கேனே'' என ஓர் வன்மச் செயலாகக் காண்கிருள் தலைவி (மதுரை 68).

உள்ளுறை: சங்க இலக்கியம் இயற்கையை இறைச்சிப் பொருள் தரவும் உள்ளுறை உவமப் பொருள் தரவும் பல நிலைகளில் பயன்படுத்தியது. புராணக் கதைகளும் ஓரளவு உள்ளுறை போன்ற அமைப்பில் பயில்வதைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டு நயம்பட நவில்கின்றது. பரத்தையர் வீட்டில் இருக்கும் தலை

வனைத் தன் வீட்டில் தேடும் பாணனை நோக்கித் தலைவி பொன்னை ஆற்றில் இட்டுக் குளத்தில் தேட இது சிவன் வாழும் மதுரையல்ல என்கிறாள் (மதுரை. 75).

பிறநிலைகள்: பாட்டுடைத் தலைவன் கிளவித் தலைவனாகாது பின்னணியில் இடம்பெறும் போதும் இத்தகைய கவிதை நயங்கள் பிறக்கின்றன. மீண்டு வரும் தலைவன் மேகங்கள் தனக்கு முன் சென்று பருவ வரவைக்காட்டித் தலைவியைத் துயருறுத்தல் கூடாது என்று எண்ணுகின்றான். அவற்றை முன் செல்லாது. தன்னோடு வரச்செய்தற்கு புராணத்தோடு இயைந்த ஒரு அழகிய காரணத் தைச் சுட்டுகின்றான். மதுரை முன்பு பாண்டியனால் மேகங்கள் சிறைப்படுத்தப்பட்ட இடம் எனவே

தோளாளர் கூடற் பதிக்கேகு முகில்காள் சொலக் கேண்மினோ
வாளாவொர் மின்னுங்கண் மனழசிந்த வென்சொன் மறுத்தேகன்
தாளாண்மை யன்றே தளைப்பட்ட வூரிற் றனித்தேகலே. [மின் என்று 'தளைப்பட்ட ஊரில் தனித்தேகன்மின்' என்று அறிவுரை கூறுகின்றான் (மதுரை. 62).

மேற்கூறிய எடுத்துக் காட்டுகள் எவ்வாறு புராணங்கள் கவிதை நயம்பட அகப் பாடல்களில் இணைக்கப்பட்டன என் பதைக் கலம்பகப் பாடல்களின் துணைகொண்டு நிறுவுகின்றன.

தமிழ் இலக்கியங்களில் காமன் வழிபாடு

இந்து வரதன்
பராசக்தி கல்லூரி, குற்ருலம்.

0. வேதங்கள் முதன்முதலில் காமனைப் படைப்புச்சக்தியாக, தானே நீரில் தோன்றியவனுகக் காட்டுகின்றன. ஆசைகளின் உருவகமாகத் தணியாக் காதல் உணர்வுகளின் வடிவமாகத் தனித்துக் காட்டப்படாது, பொதுவாக, நல்லனவற்றின் வடிவமாக உணர்த்தப்படுகின்ருன். ஒப்பிலியாகக் காட்டப்படும் இவன், கிரேக்கம் வழங்கும் Eros போல, இலத்தீன் வழங்கும் Cupid போல, காலப் போக்கில்தான் மாறுபடுகின்ருன். தமிழ் இலக்கியத்துள் அன்று முதல் இன்றுவரை காமன் காதல் தெய்வமாகவே அமைகிருன். இதுபற்றிய கருத்தைச் சங்க அக இலக்கிய அளவில், வடநூல் கருத்துக்களுடன் சேர்த்து ஒரு பறவை நோக்கில் காண்பதே இக்கட்டுரை.

1.0. காமனை இருவேறு விதத்தில் அதாவது பிரமன் மகனுகவும், பின் கிருஷ்ணன் மகனுகவும், அதர்வண, ரிக்வேதங்கள் குறிக்கின்றன.

1.1. ''வாமன புராணம்'' காமன் பிரமன் மகனுகத் தோன்றி சிவன் தவம் கலைத்து அவன் நுதல்விழி நெருப்பில் அழிகிருன் என்றும், காமன் கணைக்காளான சிவன் வெப்பம் பொருது, காளிந்தியில் விழ, அது வற்றிக் கரிய, பின்னும் தணியா வெப்பத்தால் தாருகாவனம் எல்லாம் சுற்றி அலையும் சிவனைக் கண்ட முனிவர் பெண்டிர் தாம் மனம் மயங்க, அதனுல் அம்முனிவர் அனைவரும் சிவன்மீது சினம் கொண்டனர் என்றும் உரைக்கின்றது.

1.2 பாகவதமோ, எரிந்த காமனை இழந்த அவன் மனைவி ரதி மனம் பொருது, பார்வதியிடம் புலம்ப, அவள், மறுபடியும் கிருஷ்ணனுக்கும் ருக்குமணிக்கும் பிரத்யும்னன் எனும் பெயரில், சம்பராசுரனைக் கொல்லப் பிறப்பான், சம்பராசுரன் அரணில் பணிப் பெண் வடிவில் சென்று தங்கினுல் காமனைப் பிரத்யும்னனுக அடையலாம், என்று வழி சொல்வதாக அமைகிறது.

1.3. ''விஷ்ணுபுராணமோ'' பிரத்யும்னன் பிறப்பை விரித்து, அவன் தன் அழிவுக்குக் காரணமாவர்ன் என்று நாரதரால் உணர்ந்த சம்பராசுரன், ஆறு நாள் குழந்தையாக பிரத்யும்னனை தூக்கிச் சென்று கடலில் எறிந்தமை, அக்குழந்தையை மீன் ஒன்று விழுங்கியமை, அது வலைஞர் வலைப்பட்டு அசுரன் அரணுக்கே வந்து சேர்ந்தமை, அங்கு அசுரன் மனைவி மாயாதேவியாக இருந்த ரதி (பாகவதத்தினின்று மாறுபடுகிறது) அவனை உயிரோடு குழந்தையாகக் கண்டு, நாரதரால் அவனே பிரத்யும்னனுன காமன் என்று அறிந்து வளர்த்தமை, அவள் அன்பு காதலாக மாறியமை, சம்பராசுரன் பிரத்யும்னனுல் அழிந்தமை, பின் ருக்குமணி நாரதன் உதவியால் அவனைத் தன் மகன் என அறிந்தமை, பின் பிரத்யும்னனுக்குப் பழைய ரதியான புதிய மாயாதேவிக்கும் திருமணம் நிகழ்ந்தமை பற்றிக் கூறுகிறது.

1.4. இங்கு விஷ்ணுபுராணத்திற்குப் பிற்பட்டது பாகவதம் எனினும் கதை வளர்ச்சி இரண்டும் மாறுபட்டுள்ளமை குறிப்பிடற் பாலது.

1.5. காமன் கரும்பு வில், சுரும்பு நாண், அரும்பு அம்பு, கிளி அல்லது மயில் (பொறுமையற்ற, பரந்த, ஆசைப் பரபரப்பின் வடிவம்) அல்லது யானை (பல்வேறு பெண்களின் அழகுத் தொகுப்பாக உருவகிக்கப் படுவது) வாகனம், மனைவி இரதி, தென்றல் வீசும் வசந்த கால நண்பன், குயிலாம் கொம்பொலி, எழில் நங்கையர் கூட்ட காவல் படை இவற்றின் இணைப்பிலே எப்பொழுதும் காணப்படுவதாக வடநூல்கள் உணர்த்துகின்றன.

1.6. மன்மதன் (உள்ளத்தைச் சலனப் படுத்துபவன்), அனங்கன் (உருவற்றவன்), குஷுமேசு (மலர் அம்பினன்) மாரன்

(அழிப்பவன்) மதன் (காதலில் அமிழச் செய்பவன்) பிரத்யும்னன் (யாவரினும் வெற்றி உடையோன்) எனும் பெயர்கள் காமனுக் குரிய மறு பெயர்கள் என்று வட புராணங்கள் காட்டும்.

2. இன்னும் சில வடநூல்கள் பிரத்யும்னன், ருக்மணியின் உடன்பிறந்தோன் ருக்மீ என்பான் மகள் ருக்மாவை மணம் புரிந் தான் என உரைக்கின்றன.

3. வங்காளத்தில் காமனுக்கு வடிவம் தரப்படாவிட்டாலும் மணப்பொழுதிலும், மகிழ்வுற்ற வேளைகளிலும், அவனுக்குப் பலி யிட்டு வணங்கும் வழக்கம் உள்ளது. இந்துக்கள் மணங்களில் காமனைப் பற்றிய அதர்வண வேதப்பாக்கள் பாடப்படுகின்றன.

4.0 இனித் தமிழ் இலக்கியங்களுள் காமனைப்பற்றிய குறிப் புக்களைக் காண்போம்.

4.1 "நெடியோன் மகன்", "காமன் கணை இரப்பேன்" "கையிற்சிலை வல்லான்", "காமனது ஆணையால் வந்த படை", "காமனும் படைவிடும், "வில்லவன் விழவு", உயர்ந்தவன் விழவு, "காமவேள் விழவு", "குழவி வேனில் விழவு", "காமற்கு வேனில் விருந்து," "சுருக்கொடியன்", "மீனேற்றுக் கொடியோன் போல் ...காஞ்சி"

" இடை தெரியா ஏஎர் இருவரும் தத்தம்
உடை வனப் பெல்லாம் இவட்கீத்தார் கொல்லோ
படையிடுவான் மன்கண்டீர் காமன் படையடும்
பாலொடு கோட்டம் புகின் "

என்று பல தொடர்களைக் கலித்தொகை வழங்குகிறது.

4.2 சங்ககாலத்தில் காமன் என்ற நேர் பெயரிலும் "நெடி யோன் மகன்" என்று உறவு முறையிலும் காமன் சுட்டப் பட்டுள்ளான்.

4.3 காமன் கணை ஏந்தியவன், வில்லுடையோன் எனும் குறிப்பைத் தவிர, என்ன அம்பு, எத்தகைய வில், வாகனம் போன்ற வடநூல் குறிப்புக்கள் இல்லை.

4.3 பெண்களே காமன் படையின் மறுவடிவு எனும் குறிப்புக் கிடைக்கிறது.

4.5 காமன் விழா இளவேனில் காலத்தில், காமக் கிழத்திய ருடன் புனலாடும் மகிழ்வோடு ஆடவர்க்கு அமைந்தது, எனப் பல பாலைக்கலிப் பாடல்கள் காட்டுகின்றன. பிரிந்த தலைவியர் தம்முடன் நீராடி மகிழவோ, தம் விருப்பிற்குகந்த பரத்தையருடன் நீராடி மகிழவோ, எங்கிருந்தாலும் தம் தலைவர் திரும்பி வருவான் என எதிர்நோக்கி இருக்கும் வகையில் காமவேள் விழா அமைந் தது. தம்மைக் காண வாராராயினும் பரத்தையருடன் ஆடத் தம் தலைவர் வருவுழித் தாம் காணவாவது செய்யலாம் எனும் ஆற்றுமை ஏக்கத்தோடு காத்திருந்தனர் தலைவியர். காமனுக்குத் தனியே கோவில் இருந்தது. திலோத்தமை, உருப்பசி போன்ற தேவ மகளிரால் காமன் முனிவர்கள் தவத்தைக் கலைத்துள்ளான் எனக் குறிப்புக் கிடைக்கிறது. காமனுக்குச் சாமன் என்றொரு தம்பி இருந்தான் (பாலைக்கலி 25:4, மருதக்கலி 29:35)

4.6 இனி பிற அகத் தொகை நூல்களில் இல்லாத இக் காமன் பற்றிய குறிப்பு இக்கலித் தொகையில் மட்டுமே இருக்கக் காணலாம். பிற தொகைகளுள் வரும் கடவுள் கோட்டங்களுள், காமவேள் கோட்டமும் இருக்கலாம். காமவேள் விழா பரத்தமை ஒழுக்கத்திற்கு ஊட்டம் தந்துள்ளது.

4.7 ''நெடியோன் மகன்'' எனும் தொடருக்கு உரையாசிரியர் களும் 'காமன்' என்றே உரை எழுதுகின்றனர். 'பிரத்யும்னன்' எனும் குறிப்பே இல்லை. பிற பெயர்க் குறிப்பும் யாண்டும் இல்லை.

4.8 காமன் படைகள் காதலுணர்வை எழுப்புவன எனும் குறிப்பு உண்டே தவிர, அவை மலர்க்கணைகள் என்ற குறிப் பில்லை. ''சுருக் கொடியோன்'' என அவன் கொடி தெளிவு படுத்தப்படுகிறது.

5. இனி இக்காமவேள் வணக்கமே பிற்காலத்தில் பிறை வணக்கம், பாவை நோன்பாக விளக்கமுற்றுத் திருப்பாவை, திருக்கோவையுள் இடம் பெற்றன எனலாம்.

6. இன்னும் பல்வேறு ஊர்களில் நடக்கும், "லாவணி" என்ற பாட்டுவகை (மஹாராட்டிரத்தில் இருந்து வந்ததாகக் கருதப் படுவது) எரிந்த கட்சி, எரியாதகட்சி எனக் கொண்டு காமன் எரிந்தமை பற்றியும், அவன் இன்னும் வாழ்வது பற்றியும் போட்டிப் பாடல்களை இருவர் பாடுவதாக அமைகிறது. 'லாவணி' எனும் சொல் மராத்திச் சொல். கௌவாலி பாடல்கள் (Quawwali songs) எனப் பாடப்படுபவையும் இப்படிப்பட்டவையே. மதுரை மாநகரில் உள்ள "புதுமண்டபம்" நாயக்கர் காலத்தில் "வசந்த விழா" நிகழ்ந்த இடம் என்பர். இன்றும் காமன் பண்டிகை கொண்டாடப்பெற்று வருகிறது. வடஆற்காடு மாவட்டத்தில் இளவேனில் காலமான பங்குனி மாதத்தில் நிறைமதி நாளில், 'காமன் கூத்து' இன்றும் நிகழ்கிறது. இவ்வாறு காமவேள் வணக்கம் தமிழகத்தே பல்வேறு காலங்களில் பலநிலைகளில் செய்யப்பெற்று வந்துள்ளமை அறியலாம்.

கும்மிப் பாடல்கள் — ஓர் ஆய்வு

ஆறு. இராமநாதன்

1. நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் தொகுப்பு நூல்களில் காணப் படும் கும்மிப் பாடல்களையும், கும்மிப் பாடற் சாயலில் எழுதி வெளி யிடப்பட்ட சுமார் ஐம்பது கும்மி நூல்களைப் பற்றிய செய்திகளையும், களப்பணியின் போது கிடைத்த சில கும்மிப் பாடல்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு, கும்மிப் பாடல்களின் வடிவத்தினையும் பொருண்மையினையும் பற்றி இக்கட்டுரையில் சுருக்கமாக ஆராயப் படுகின்றது.

2.1 கும்மியாட்டம் : தமிழக நாட்டுப்புற உழைக்கும் வர்க்கப் பெண்களிடையே பொதுவாகக் காணப்படும் ஆடல்வகை இது. "பல பேதையரும் பெதும்பையரும் வட்டமாகச் சுற்றிவந்து பாடிக் கைக்குவித்தடிக்கும் கூத்து கும்மி எனப்படும். கை குவித்தடிக் கும் விளையாட்டாதலால் (கும்முதல் - கைகுவித்தடித்தல்) இது கும்மி எனப்பட்டது''.

கும்மி, திருவிழாக் காலங்களில் இரவு பகல் இரு போழ்தும், பிற நாட்களில் நிலவொளியிலும் பெண்களால் விரும்பி ஆடப்படு கின்றது. இது பெண்கள் விளையாட்டேயாயினும், கோயில் திரு விழாக்கள் முடிந்த மூன்றும் நாள் நிகழ்ச்சிகளில் ஆண்களும் கும்மி யடிப்பதைக் காணலாம்.

2.2. கும்மியாட்டத்தின் வேறு பெயர்கள் : இராமலிங்க அடி களின் சண்முகர் **கொம்மி**, நடேசர் **கொம்மி** என்னும் பெயர்களில் கொம்மி என்னும் வழக்கு காணப்படுகின்றது. இராசசேகர முதலி

யார் எழுதிய 'சாவித்திரி அம்மன் **கொம்மிப் பாட்டு**' என்னும் நூலில் இவ்வழக்கினைக் கர்ணமுடிகின்றது. 'இது வடார்க்காடு வட்டார வழக்கு' என்பர்.

நன்னன்னு கொட்டவும் நாளாச்சு – அம்மா
நாணயமான ஏரிக்குள்ளேதான்.

என்ற பாடலில் 'நன்னன்னு கொட்டவும்' என்ற வழக்கு உள்ளது.

தட்டியாங் கொட்டுதல், கொண்டான் கொட்டுதல்: இவை தென்னார்க்காடு வழக்கு. இவ்வாறு கும்மி பல பெயர்களால் அழைக்கப் பட்டாலும் 'கொட்டுதல்' (கைக்குவித்தடித்தல்) அனைத்துப் பெயர்களிலும் சிறப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளமை அச்செயலின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்துகின்றது. ஏன் கும்மியென்ற பெயரே அச் செயலடியாகப் பிறந்ததுதானே! பாடலோடு கைகொட்டும் ஓசையும் சேரும்போதுதான் கும்மிப்பாடல் முழுமை பெறுகின்றது.

2.3 கும்மிப் பாடல்: கும்மியாட்டத்தின்போது முன்னொருவர் பாட அதைத் தொடர்ந்து ஏனையோர் பாடும் 'முன்பாட்டு பின் பாட்டு' முறையில் இருப்பதைக் காணலாம்.

2.4 பாடல் பரவும் முறை: ஆணல்லாத ஆண்கள் நாடோடிகளாக ஊர் ஊராகச் சென்று பெண்கள் முன்னிலையில் கும்மியடித்துப் பாட்டுப் பாடி ஐயமேற்று வாழ்வர். கும்மிப் பாடல் நாட்டுப்புற மக்களிடையே பரவுவதற்கு இவர்களே இன்றியமையாக் காரணர்கள் எனலாம். இவர்களால் வாய்மொழியாகப் பரப்பப்படும் பாடல்கள் பெரும்பாலும் இவர்களாலேயே 'கட்டப்'படுகின்றன. சில இவர்களால் படித்துப் பாடப்படுவன.

3.1. பாடல் வடிவம்: நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் சிலவற்றிற்குத் தனித்த வடிவமும் ஓசையொழுங்கும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். "தெம்மாங்கு, தாலாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, ஒப்பாரி, கும்மி, ஓடப்பாட்டு முதலியவற்றிற்குத் திட்டமான உருவங்கள் அமைந்திருக்கின்றன" என்பர் திரு. கி. வ. ஜகந்நாதன். "கும்மியாட்டத்திற்கென்று தனிவகைப் பார்ட்டுண்டு. அது 'கும்மியடி' என்று தொடங்குவதோடு, அத்தொடரையே ஒவ்வோர் உருவிலும்

(சரணத்திலும்) மகுடமாகக் கொண்டிருக்கும்" என்பர். திரு. ஞா. தேவநேயன்.

3.2. கும்மி இசை (மெட்டு) :

தன்னன னனன னனே - தன
னனன னனன னனே.

என்பதே கும்மியிசை (மெட்டு) யாகக் கூறப்படுகின்றது.'

3.3. கும்மிப் பாடலல்லாத கும்மிப்பாடல்கள் : கும்மிக்கென்று தனித்த பாடல் வடிவம் இருந்தாலும் அந்த வடிவமல்லாத பல பாடல்கள் கும்மிப் பாடலாகப் பாடப்பட்டதைக் களப்பணி அனுபவத்தில் உணர முடிந்தது. பாடப்படும் பாடல்கள் பல தொழிற்பாடலாக இருந்ததையும் உணர முடிந்தது.

'காலையிலே என்சாமி வந்தோம் நாங்க வந்தோம் நாங்க
காலப்புண்ணு என்சாமி நோகுதுங்க நோகுதுங்க
பொண்ணு'டிக்கும் என்சாமி புதுசுண்ணும்பு புதுச்சுண்ணும்பு
புதுமெத்தை என்சாமி கட்டுலாமே கட்டுலாமே.'

இப்பாடல் சுண்ணும்பு இடிப்பவர்கள் பாடும் பாடல். இப்பாடலே கும்மியிலும் பாடப்படுகிறது.

வேறு பாடல்கள் கும்மிப்பாடலாகப் பாடப்படும் பொழுது அதன் இசை மாறுபடுகிறது.

'ஏண்டி ஏண்டி கன்னியா
இன்னமுட்டும் தாமுஷம்
என்ன குறை யிண்ணு
சொல்லேண்டி கன்னியா'

தென்னார்க்காடு மாவட்டத்தினர் இதனைக் 'கன்னிப்பாட்டு' என்பர். மிக விரைந்து பாடப்படும் தன்மையது. பாடல் இறுதியில் பரவசப்பட்டு 'சாமி' (கன்னியென்னும் தேவதை) வந்ததாகக் கொண்டு ஆடுவர். இதைப் போன்ற 'சாமியாட்டப்பாட்டு' இதே இசையில் மலையாளத்திலும் இருப்பதை அறிய முடிகின்றது. கும்மியில் இதே பாடல் ஒவ்வொரு அடியாக நிறுத்திப் பாடப்படும்.

4. பாடல் பொருண்மை: சமயக் கருத்துக்கள், வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள், புராணக் கதைகள், வாழ்வியல் நிகழ்வுகள், சீர் திருத்தக் கருத்துக்கள், மருத்துவச் செய்திகள் முதலியனவற்றைக் கும்மிப்பாடல்களின் பொருண்மையாகக் கூறலாம்.

4.1. சமயக் கருத்துக்கள்: எழுத்திலக்கிய வரலாற்றினை நோக்கின், எழுத்திலக்கியப் படைப்பாளிகள் தங்கள் இலக்கியத்தைச் சுவைப்படுத்தவும், தங்கள் கருத்துக்களை எல்லா மக்களிடையே பரப்பும் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நாட்டுபுற இலக்கிய வடிவங்களைப் பயன்படுத்தினர் என்பதை உணரமுடியும். சமயிகளுக்கு மக்கள் தொடர்பு இன்றியமையா ஒன்றாகலின் இவர்கள் மிக அதிகமாக நாட்டுப்புற இலக்கிய வடிவங்களைப் பயன்படுத்தினர். அம்மானை ஊசல் தாலாட்டு ஒப்பாரி என்று ஒன்றையும் இவர்கள் விட்டுவைக்கவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் 'கும்மிப் பாடல் வடிவம்' அதிக செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது எனலாம்.

'கும்மிப்பாடல் வடிவம்' செல்வாக்குப்பெறக் காரணம் அதன் எளிமையும் இனிமையுமே. எல்லாச் சமயத்தினரும் இவ்வடிவத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். சில சொற்களை மாற்றுவதன் வாயிலாகவே இதை அவர்கள் சாதித்துக்கொள்ள முடியும்.

முதலில் மக்கள் பாடல் சாயலில் சமயக் கருத்துக்களை எழுதிப் பரப்பிய சைவ வைணவப் பெரியார்களே கும்மிப்பாடல் சாயலையும் பயன்படுத்தினர். பெருந்தெய்வ சிறு தெய்வங்களைப் பற்றிய சிறப்புக்களையும், அத்தெய்வங்கள் கோயில் கொண்டுள்ள தலச் சிறப்புக்களையும், சமயத் தத்துவக் கருத்துக்களையும் கும்மிப் பாடல்களில் விளக்கியுள்ளனர்.

வள்ளியம்மைக்கும்மி:

வாங்கடி வாங்கடி தோழிப்பெண்கள் — வள்ளி
மாமயில் பாட்டைப் படியுங்கடி
கானலில் இருந்த மாமயிலே — கந்தன்
கண்ட கதையைப் படியுங்கடி.

இராமலிங்கர் பாடல் :

குறவர் குடிசை நுழைந்தாண்டி — அந்தக்
கோமாட்டி எச்சில் விழைந்தாண்டி
துறவர் வணங்கும் புகழாண்டி — அவன்
தோற்றத்தைப் பாடி அடியுங்கடி.

இந்துக்களைப் பின்பற்றி கும்மிப்பாடல் வடிவத்தை அதிகமாகப் பயன்படுத்தியவர்கள் கிருத்துவர்களே. ஆதாம் ஏவாள் கதை, ஏசு சரிதை முதலியவற்றைப் பாடி மக்களிடையே பரப்பினர்.

ஆதாம் ஏவாள்செய்த அக்கிர மத்தாலே
அடியோடே நாமெல்லாம் அழியாமே
அன்பாய்அன் னைமரி அம்மாள் வயிற்றிலே
ஆவியாய் வந்துகர்ப் பந்தரிக்க

அந்தோனி எழுதிய 'அர்ச் அன்னம்மாள் திருப்பதியின் பிரசங்க வியாக்கியானக் கும்மி', ஜோசப்பு எழுதிய 'கோப்பிக் கிருஷிக் கும்மி', வேதநாயக சாஸ்திரிகள் எழுதிய 'ஞானக்கும்மி' போன்ற எண்ணற்ற கிருத்துவக் கும்மிப்பாட்டு நூல்கள் கிடைக்கின்றன.

மார்க்கண்ட முனுசாமிப் பிள்ளை எழுதிய நாகூர் மீரா சாகிபு அலங்காரக் கும்மி, அமீது சாகிபு துரை எழுதிய ஞானப்பெண் கும்மி போன்ற இசுலாம் மதக் கும்மிப்பாட்டு நூல்கள் கிடைக்கின்றன.

கும்மிப் பாடல் வடிவத்தை தங்கள் மதக் கருத்தைப் பரப்ப மட்டுமல்லாது பிற மதத்தைக் கேலி செய்யவும் பயன்படுத்தினர் எனத் தெரிகின்றது.

வேதநாயந சாஸ்திரிகள் எழுதிய 'சர்ஸ்திரக் கும்மி' என்னும் கிருத்துவ நூல் இந்துக்களின் மூடப் பழக்கங்களைக் கேலி செய்கிறது.

4.2. வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள்: நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் வரலாற்று உண்மைகளைத் தெளிந்து கொள்ள உதவுகின்றன. 'கட்ட பொம்மன் கும்மி'யும் அவன் வரலாற்றை அறியத் துணை புரிகின்றது. முத்துசாமி எழுதிய 'சிவகங்கைச் சரித்திரக் கும்மி' யும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டதே.

4.3. புராணக் கதைகள்: புராண இதிகாசக் கதைகள் பல கும்மிப் பாடல்களாக உருப்பெற்றுள்ளன. அரிச்சந்திரன் கும்மி, நளன் கும்மி முதலியன குறிப்பிடத் தக்கன.

4.4. வாழ்வியல் நிகழ்வுகள்: வாழ்வியலின் அன்றுட நிகழ்ச்சிகள் கும்மிப்பாடலாக உருப்பெறுகின்றன. இவை பெரும்பாலும் நாட்டுப்புற மக்களிடமிருந்து தானே முகிழ்ப்பவை – உழைக்கும் வர்க்கத்தின் வாழ்வியலைப் பிரதிபலிப்பவை. காதல், திருமணம், கேலி, குடும்பச் சண்டை, வறுமை, துயரச் சம்பவங்கள் முதலியன பாடு பொருளாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

கேலி. நெல்லு விளைஞ்சதைப் பாருங்கடி அம்மர்
நெல்லு சாஞ்சதைப் பருங்கடி
நேத்துப் பிறந்த அத்தை மவனுக்கு
மீசை மொளச்சதைப் பாருங்கடி.

துயரம்: ஓண்டியாப் பிறந்தேனம்மா
ஒருமரமா ஆனேனம்மா
ஒருமரத்துக் காத்தடிச்சா எந்தன் தாயாரே—நான்
ஒண்டுறது எந்த இடம் பெத்தமாதாவே.

4.5. சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள்: பாரதியின் 'பெண்கள் விடுதலைக் கும்மியை' இதற்குச் சான்ருகக் கூறலாம்.

4.6. மருத்துவம்: மருத்துவச் செய்திகளையும் கும்மிப் பர்டலாக எழுதிவைத்திருந்ததை 'அகத்தியர் வைத்தியக் கும்மி' என்ற நூல் விளக்கும்.

5. கும்மிப்பர்டலின் எளிமையான வடிவமும், இனிமையான இசையும் பல பொருண்மைக்கும் நிலைக்களஞக இருந்திருக்கின்ற கும்மிப் பாடல் சாயலில் எழுதப்பட்ட பாடல்களுள் சமயச் சார்புடைய பாடல்களும், வாய்மொழியாகத் தோன்றிய கும்மிப் பாடல்களுள் வாழ்வியல் தொடர்பான பாடல்களும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

முசுகுந்தன்

ந. இராமலிங்கம்
யாதவர் கல்லூரி, மதுரை.

'மேலை நாட்டுக் கலைகளையும் இலக்கியங்களையும், சிந்தனைப் போக்குக்களையும் புரிந்துகொள்வதற்குப் புராணங்கள் மிக இன்றியமையாதனவாகத் திகழ்கின்றன. முன்னோர்களின் கற்பனையின் விளைவுகளாகிய (Product of ancient imagination) புராணங்கள் ஒவ்வொரு கால கட்டத்திலும் தோன்றும் இலக்கியங்கட்குப் புத்துணர்ச்சியைத் தந்துகொண்டுள்ளன,'' என்ற மைக்கேல் கிராண்டின் கருத்துக்கள் தமிழ்ப் புராணங்கட்கும் பொருந்துவனவாக அமைந்துள்ளன. சங்க காலத்தில் ஓங்கி வளர்ந்திருந்த முருக வணக்கம், சங்கம் மருவிய காலத்திலும், நாயன்மார் காலத்திலும் சற்றுத் தொய்வு அடைந்து 12-ம் நூற்றுண்டிற்குப் பின்னர் மீண்டும் தீவிரமாக வளரத் தொடங்கியதற்கும், அருணகிரிநாதர் போன்ற முருகனடியார்கள் தோன்றி ஆயிரத்திற்கு மேற்பட்ட அரும்பெறற் பாக்களால் அவன் புகழைப் பாடிப்பரவுதற்கும் நாற்றுங்காலாக விளங்கி, அக்காலத்தின் தேவையை நிறைவு செய்தது கச்சியப்பர் இயற்றிய கந்தபுராணமே ஆகும்.

கச்சியப்பர் தம் புராணத்துள் புராணநாயகனுகிய முருகனோடு தொடர்புடைய 'முசுகுந்தன்' என்ற ஓர் அரசனைப் பற்றிய வரலாற்றினை மிக விரிவாக 144-விருத்தத் தொகைகளில் விளம்பியுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்தில் வித்தாகத் தோன்றிய முசுகுந்தன் வரலாறு காலப்போக்கில் சிறிது சிறிதாக வளர்ந்து கந்தன் காவியத்துள் கிளைகளும் விழுதுகளுமாக ஓங்கிப் பரந்த ஆலமரமாகக் காட்சி தருகின்றது. 'ஒரு சொல்லுக்குத் தொடக்கத்தில் அமைந்த

பொருளே என்றும் நின்று நிலவ வேண்டும் என்ற நியதி எம் மொழியிலும் இல்லை' என்ற மொழிநூல் கருத்து புராண உலகிற்கும் பொருந்தியுள்ளது.

பண்டைக்கால மனிதர்கள் தமது பழைய வரலாற்றினைக் கற்பனையிலும், புராணங்களிலும் கண்டு மகிழ்ந்தனர். அதனால் அரசர்களின் இனப் பெருமையை விளக்குதற்குப் புராணங்கள் மிகவும் துணை நின்றன. ரோமர்கள் அரசு அமைத்த காலத்தில் அவர்கள் தங்கள் இனப் பெருமையை விளக்க 'ஏனியட்'(Aenaed) என்ற காவியத்தைப் படைத்து அதனில் ரோமுலஸ், ரீமஸ் என்ற சகோதரர்களைத் தெய்வப் பிறவிகளாகச் சுட்டியிருத்தல்[1] போல் நம் நாட்டில் வாழ்ந்த பேரரசர்களின் இனப் பெருமையை விளக்கவந்த புலவர்கள், அவ்வேந்தர்களின் முன்னோர்களைத் தெய்வங்களாகவும், தெய்வங்களோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய புராண உறுப்பினர்களாகவும் போற்றிப் பாராட்டினர். அவ்வகையில் முசுகுந்தனைச் சோழப் பேரரசர்களின் முன் மரபினனாகச் சுட்டும் முதல் நூல் சிலப்பதிகாரம் ஆகும். சங்கச் செய்யுட்களில் இவனைப்பற்றிய குறிப்புக்கள் யாண்டும் காணப்படவில்லையென்பது இங்கு கருதத் தக்கது.

'முன்னொரு கர்லத்தில் அமராபதியில் சேமத்தில் வைக்கப் பட்டிருந்த அமிழ்தத்தைக் கலுழன் கவர்ந்து சென்றபொழுது அதனை மீட்கக் கருதிய இந்திரன் தன் பதிக்குப் பாதுகாவலாக முசுகுந்தனையும் அவனுக்குத் துணையாக ஓர் பூதத்தினையும் நிறுத்திச் சென்றான். அப்பொழுது அவுணர்கள் திரண்டெழப் பூதத்தின் துணைகொண்டு முசுகுந்தன் அமராபதி காத்தான். மீண்டுவந்த இந்திரன் நிகழ்ந்தவற்றை அறிந்து அப்பூதத்தை அம்மன்னனுக்கே மெய்க்காவலாகக் கொடுக்க, அவ்வமராபதியிலிருந்து புகார் (சோழநாடு) போந்து நாளங்காடியில் பலியேற்றுண்ணும் பூதத்திற்கு இந்திரவிழா நாளில் புழுக்கலும், எள்ளுண்டையும், பொங்கலும் படைத்துக் குரவையாடி 'எம் மரசன் ஆளும் நாடு பசியும் பிணியும் பகையும் நீங்கி வசியும் வளனும் சுரக்க' யென வாழ்த்தி மறக்குடிப் பெண்டிர் வழிபட்டனர்'' என்ற செய்திகள் சிலப்பதிகாரத்தாலும், அதன் உரையில்

அடியார்க்கு நல்லார் எடுத்துக்காட்டிய மேற்கோட் செய்யு ளொன்ருலும் அறியப்படுகின்றன.

தேவர் நகரமாகிய அமராபதியுள் அவுணரை எதிர்த்த காலை முசுகுந்தனுக்கு ஏற்பட்ட துயரை நீக்கிய பூதம் புகார் நகர நாளங்காடியில் உள்ளது. இந்திர விழா நடத்தாவிடின் 'இடிக் குரல் முழக்கத்து இடும்பை செய்திடும்' என மணிமேகலையிலும் இம்மன்னன் வரலாறு இயம்பப்படுகிறது.

'அமரர்நா டாளாதே ஆரூர் ஆண்ட அயிரர்வணமே'

என்ற திருவாரூர்த் திருத்தாண்டக வரிகளிலும் திருநாவுக்கரசர் இம்மன்னன் வரலாற்றைக் குறிப்பாகப் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

பன்னிரண்டாம் நூற்ருண்டில் திகழ்ந்த கவிச்சக்கரவர்த்தி களாகிய சயங்கொண்டார், ஒட்டக்கூத்தர், கம்பர், முதலியோரும் இவ்வேந்தனைச் சோழன், இராமன் ஆகியோரின் முன்னேர் மரபினனுகவே பேர்ற்றியுள்ளனர்.

'பொருதுறைத்தலை புகுந்து முசுகுந்தன் இமையோர்
புரம் அடங்கலும் அரண் செய்து புரந்த புகழும்'

என்று சயங்கொண்டாரும்,

'துயில்காத் தரமகளிர் சோர்குழைகாத்து உம்பர்
எயில்காத்த நேமி யிறையோன்'

என்று ஒட்டக்கூத்தரும், இராமனது மரபினைக் கூறும்பொழுது,

'... ... ...இவர் குலத்தோன் விற்பிடித்த
அறமென்ன வொரு தனியே திரிந்தமரா பதி காத்தோன்'

என்று கம்பரும் அவன் அமராபதி காத்த செயலினைப் பாராட்டி யுள்ளனர். இந்திரனுக்கு உதவி மீண்ட முசுகுந்தனேடு மண்ணுலகம் புக்க தெய்வப் பெண்டிரை ஒட்டக்கூத்தர் இராசராச சோழன் உலாவிலும், தக்கயாகப் பரணியிலும் குறிப்பிடுகின்ருர்.

முசுகுந்தன் இந்திரனுக்கு உதவியதால் பெற்றுவந்த மெய்க் காவல் பூதம் சோழன் தலைநகரில் அமர்ந்து மக்களைக் காத்து,

வருவதும், தெய்வப் பெண்டிர் பலர் அம்மன்னனேடு மண்ணுலகம் வந்து யெய்தியதும் மேற்காட்டிய இலக்கியங்களிலிருந்து நாம் உணர்ந்த செய்திகள்.

கச்சியப்பர் தம் புராணத்துள், தெய்வயானைத் திருமணத்திற்கு வந்த புவியரசர்களில் ஒருவனுக முசுகுந்தனை இயைபு படுத்தி, அவன் வரலாற்றை விளக்குகின்றுர். ''கயிலையில் வில்வ மரத்தில் முசுவாகவிருந்து, இலைகளைச் சொரிய அதற்கு உளம் மகிழ்ந்த சிவனுல் மனுவின் வழித்தோன்றலாகப் பிறந்து சோழநாட்டுக் கருவூரில் அரசாண்டவனே முசுகுந்தன்'' என்ற செய்திகள். தெய்வயானைத் திருமணப் படலத்திலும், ''வசிட்டரால் கந்த விரதம் கேட்டுக் கடைப்பிடித்தொழுகி முருகன் அருளால் வீரவாகு முதலியோரைச் சுற்றத்தாராகப் பெற்று ஆட்சி புரிந்தமையும், 'வலன்' என்ற அசுரனுல் முற்றுகையிடப்பட்டிருந்த அமராபதியை மீட்டற்கும் அவ் வலனை அழித்தற்கும் தேவசேனுதிபதியாகத் தலைமையேற்று இந்திரனுக்கு உதவியமையும், இவ்வுதவிக்கு மகிழ்ந்த இந்திரனிடம் அவன் வழிபட்டு வரும் தியோகேசனைக் கேட்க, அவன் இரங்கிப் புலம்பிக் கொடுக்க மனமின்றி, தெய்வத் தச்சனைக்கொண்டு ஆறுமூர்த்திகளைச் செய்வித்து ஒவ்வொன்ருகக் கொடுக்க, முசுகுந்தன் உண்மையான மூர்த்தியை சிவன் அருளால் உணர்ந்து வாங்கிக்கொள்ள, இந்திரன் 'இவரை முன்னர் அளித்த அறுவரோடும் திருவாரூர் முதலிய திருத்தலங்களில் வைத்துப் பூசிப்பாய்'யென அவ்வாறே உண்மை மூர்த்தியைத் திருவாரூரிலும் ஏனைய ஆறுமூர்த்திகளையும் திருநாகைக் காரோணம் திருநள்ளாறு, திருக்காருயில், திருக்கோளரியூர், திருவாய்மூர், திருமறைக்காடு என்னும் சிவத் தலங்களில் விதிப்படி தாபித்தமையும், நெடுங்காலம் கருவூரில் அரசு புரிந்த பின்னர் தன் மகன் அக்கினி வன்மனுக்கு முடிசூட்டித் தவமியற்றிக் கயிலாயம் அடைந்தமையும்'' ஆகிய செய்திகள் கந்த விரதப் படலத்திலும் நிறைவாக விளக்கப்படுகின்றன.

ஸ்ரீமத் பாகவதத்திலும் இம் மன்னன் வரலாறு சிறிது வேறுபாட்டுடன் விளக்கப்படுகின்றது. ''அசுரர்கட்குப் பயந்த இந்திரன் முதலியவர்களைத் தேவ சேனுதிபதியாக யிருந்து வெகு

காலம் (சுப்பிரமணியர் வருந்துணையும்) காப்பாற்றியமையும், தேவர்கள் மகிழ்ந்து அவன் விரும்பியவாறு களைப்பு நீங்க நீண்ட காலம் ஓர் மலைக் குகையுள் உறங்குதற்கும், அவனை எழுப்புகிறவர் சாம்பராதற்கும் வரம் தந்தமையும், தன்னைக்கொல்ல வந்த 'யவநன்' என்பவனை அஞ்சுவதுபோல் போக்குக் காட்டி அக் குகைக்கு அழைத்துவந்து உறங்கும் முசுகுந்தனால் எரிக்கச் செய்த கண்ணன் விளையாட்டினையும், இறுதியில் கண்ணன் அருளால் முசுகுந்தன் வீடுபெற்றமையும்" ஆகிய செய்திகள் அந் நூலில் விளம்பப்படுகின்றன.

'இந்திரன் ஏவ வானவர் உலகிலிருந்து முசுகுந்தனுக்காகப் புகாரில் புகுந்த பூதம் அந்நகர மக்கள் படையலையும் வழிபாட்டை யும் ஏற்று, வசியும் வளனும் சுரக்கச் செய்து பசியும் பிணியும் பகையுமின்றி மக்களைப் புரந்தது' என்பதனைச் சிலம்பு பகர்ந்தது. 'அவ்வாறு அப்பூதத்தின் உளங்குளிருமாறு விழவு செய்யாவிடின் அதன் இடும்பைக்கு ஆளாக நேரிடும்' என்று மேகலை செப்பியது. எனவே இரட்டைக்காப்பியக் காலங்களில் சோழர் நகரில் (புகார்) பூதமாக விளங்கி மக்களைக் காத்துவந்த பூதம் புராண காலத்தில் தியாகேசனாக மாறியதை உணர முடிகின்றது. 'அமராபதி காத்தலால் பெற்ற ஐவகை மன்றங்களைப் பூமியில் (புகாரில்) புணர்த்த சிலம்புச் செய்தியும் கந்தன் காவியத்தில் 'முசுகுந்தன் விண்ணுலகிலிருந்து கொணர்ந்த ஏழு மூர்த்திகளையும், ஏழு ஊர்களில் அமைத்த செய்தியும் ஒப்பிட்டு நோக்குதற்குரியது.

முசுகுந்தனைக் குறித்து நுவலும் நூல்கள் அனைத்தும் அவன் இந்திரனுக்கு ஆற்றிய உதவியினை வேறுபாடின்றிச் சுட்டுகின்றன. செய்ந்நன்றி முகத்தான் முசுகுந்தனுக்கு இந்திரன் அளித்த பொருள்களில்தான் மாறுபாட்டைக் காணுகின்றோம். சிலம்பு பூதத்தினையும், உலாவும் தக்கயாகப் பரணியும் பெண்டிரையும், பாகவதம் நிம்மதியான உறக்கத்தையும், கந்தபுராணம் ஏழு தியாகேச மூர்த்திகளையும் முசுகுந்தன் இந்திரனிடமிருந்து பெற்ற தாகக் குறிப்பிடுகின்றன. உறங்குதலைப் பரிசாகப் பெற்றுத் தான்மட்டும் பயனெய்தும் பாகவத முசுகுந்தனைக் காட்டிலும் தியாகேசனைப் பரிசாகப் பெற்று வந்து உலகம் உய்யும் பத்திமை நெறியில் அனைவரையும் ஈடுபடுத்திய கந்தபுராண முசுகுந்தனிடம்

வளர்ச்சியைக் காணமுடிகிறது. பிற்காலத்தில் திருவாரூர்ப்புராண மியற்றிய மறைஞான சம்பந்தர்,

‘முந்திய மனுகு லத்தோன் முரணுறு முசுகுந்தன் சென்று
அந்தரத் தமரர் போற்ற வலனை மாய்த் தமரர் கோன் பால்
கந்தனு முமையு நீங்காக் கடவுளைக்கைக்கொண் டாரூர்
வந்துதா பித்தான் பாதம் வணங்கியே வாழ்த்து வாமே’ (14)

என்று பாயிரச் சருக்கத்தில் வாழ்த்துக் கூறும் அளவிற்கு முசுகுந்தனை உயர்த்திய பெருமை கச்சியப்பரையே சாரும்.

சம்பந்த முனிவரும் மறைஞான சம்பந்தரும் பாடியுள்ள திருவாரூர்ப்புராணங்கள் இரண்டிலும் முறையே தியாகராசச் சருக்கத்திலும் சோமாஸ்கந்த சருக்கத்திலும் இம்மன்னன் வரலாறு விவரிக்கப்படினும் கந்தபுராணத்தில் உள்ளதுபோல் நிறைவுடைய வரலாறாக அமையவில்லை. பாகவதத்திலும், அம் மன்னன் முற்பிறப்புப் பற்றிய செய்திகளும், ‘முசுகுந்தன்’ பெயர்க் காரணமும் விளக்கப்படவில்லை. கந்தபுராணம் ஒன்றே முசுகுந்த னது முழு வாழ்வினையும் விளக்குகின்றது என்பது இவ்வாராய்ச்சி யால் புலனாகின்றது.

சிலம்பின் காதைகள்

மா. இராமலிங்கம்
பூம்புகார்க் கல்லூரி, பூம்புகார்.

சிலம்பின் பதிகப் பகுதியில் சிலம்பின் காதைப் பெயரமைப்புக்கள் குறித்து அடியார்க்கு நல்லார் ஆய்வர். திறன் சான்ற அவரது ஆய்வின் ஒரு மறு பரிசீலனைதான் இக் கட்டுரை.

நெஞ்சையள்ளும் சிலம்பின் முப்பது காதைகளில் புகார்க் காண்டத்தில் அமைந்தவை 10; மதுரைக் காண்டத்தில் அமைந்தவை 13; வஞ்சிக்காண்டத்தில் அமைந்தவை 7. இம்முப்பது காதைகளின் பெயர்களையும் சிலம்பின் பதிகம் அவ்வக் காதைகட்குரிய சிறப்பு நிகழ்ச்சிகள் புலப்படும்படியும், பொதுவாகவும் கூறுகிறது.

"......... என்றிவை அனைத்துடன்
... ...
இவ்வாறைந்தும்", என்று வஞ்சிக் காண்டத்திற்

குரிய காதைகளை மட்டும் தனித்தொகுதியாக்கிக் கூறுகிறது. புகார், மதுரைக் காண்டத்திற்குரிய காதைகளைப் பதிகம் சேரவே கூறுகிறது; 'ஒடு', அல்லது 'உடன்' சொல்குறித்துப் பிரிக்கவில்லை; வஞ்சிக் காண்டத்தின் முதற் காதையான 'குன்றக் குரவை' யையும் புகார், மதுரைக் காண்டத்திற்குரிய காதைத் தொகுதிகளுடன் சேர்த்துப் பாடுகிறது. சிலம்பின் பதிகம் புகார், மதுரை, வஞ்சிக் காண்டத்திற்குரிய காதைகளை இக்காண்டத்திற்கு இத்துணை' காதைகள் என்ற எண்ணிக்கையைக் கூறவில்லை என்பதும் நோக்குதற்குரியது.

இனிக் காதைகளின் பெயர் அமைப்பு குறித்துப் பார்க்கும் போது 'எட்டுக் காதைகள்' காதை என்னும் பெயர் தாங்கி வந்தில. இவற்றின் பெயரமைவு குறித்து அடியார்க்கு நல்லார் பெரிதும் ஆராய்கிறுர். 1. மங்கல வாழ்த்துப் பாடல், 2. கானல் வரி, 3. வேட்டுவ வரி, 4. ஊர் சூழ் வரி, 5. ஆய்ச்சியர் குரவை, 6. குன்றக் குரவை, 7. துன்ப மாலே, 8. வஞ்சின மாலே. இவ் வெட்டுக் காதைகளும் 'காதை' அமைப்புடன் பெயர் பெருமைக் கான காரணங்களாக நல்லர் இவ்வெட்டிலும் 'கதை நிகழ்ச்சிகள்' இல்லேயென்றும் இவை ஆசிரியப் பாவினுல் அமைந்திருக்கவில்லே யென்றும் கருதுகிறுர்.

1. 'மங்கல வாழ்த்துக் காதை' என்று பாடாமல் 'மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்' எனப் பாடியதற்கு நல்லார் மூன்று காரணங்கள் கூறுகிறுர். இது ஆசிரியப்பாவால் அமையவில்லே; கொச்சகக் கலியால் ஆனது. இதில் கதை நிகழ்ச்சியில்லே. இது வாழ்த்தும் உரையும் பாடலுமாய் வருகிறது. இவற்ருல் இது 'காதை' யென்னும் பெயரமைப்பைப் பெறவில்லே என்கிறுர்.

2. கானல் வரி: இசைப்பாவாற் பெற்ற பெயர், இதிலும் கதை நிகழவில்லே என்பர் நல்லார். 3. வேட்டுவ வரி 4. ஊர் சூழ்வரி 5. ஆய்ச்சியர் குரவை 6. குன்றக்குரவை. இந்நான்கும் கூத்தாற் பெயர் பெற்றன என்பர். 7. துன்ப மாலே: இதில் மருட்கை யென்னும் மெய்ப்பாடும் அவலம், கவலே, கையாறு இவையும், நிகழ்தலால் 'மாலே' என்ருர், என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். 8. வஞ்சின மாலே: பத்தினித் தன்மையாகிய ஒரு பொருளேயே கருதியது. ஆதலின் 'மாலே' ஆயிற்றென்பர் நல்லார்.

அடியார்க்கு நல்லார் இங்ஙனம் இக்காதைகட்குப் பெயரமைதி கூறியது ஆய்தற்குரியது. முதலில் அகவற்பாவாற் பாடியதுதான் 'காதை' என்ற முடிபிணேப் பெறும் என்னும் நல்லார் கருத்து அடிபட்டுப் போகிறது. வேறு பாக்களால் அமைந்த கனுத்திறம் உரைத்த காதை, வழக்குரை காதை, வாழ்த்துக் காதை இம் மூன்றும் காதைப் பெயரெய்துகின்றன. கனுத்திற முரைத்த காதை கலிவெண்பாட்டல் ஆனது; வழக்குரை காதை 'உறழ் கலி' அமைப்பைப் பெற்றுள்ளது. இக்காதை கருப்பம் எனும் தனிக்

கூறுக்கு இடமாகியது. இப்புத்துறுப்பில் உரை நடையியல்பும் பாவமைப்பும் கலந்துள்ளன என்பர். வாழ்த்துக் காதை உரைப் பாட்டு மடையும் கொச்சகமும் கலந்தது.

ஊர் சூழ்வரி கூத்தாற் பெயர் பெற்றது என்பவர் ஊர் சூழ்வரியில் 'சிறிது காதை நிகழ்ச்சி' உள்ளது என்றும் ஒத்துக் கொள்கிருர். கதையுடையது 'காதை' ஆகுமேல் சிறிது கதை யுடைய ஊர் சூழ்வரியும் 'ஊர்சூழ் காதை' ஆகாதா? 'சிறிது கதையுடையது' என்று நல்லாரால் கருதப்படும் 'துன்ப மாலை' 'துன்பக் காதை' ஆகாதா?.

'கானல் வரி'யில் கதை நிகழாமை உணர்க என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். கதை இல்லாததாலும் இசைப்பாக்களையுடையதாகி யிருத்தலாலும் 'கானல் வரியானது' என்பது நல்லார் கருத்து. கானல் வரியில் 'கதை நிகழ்ச்சி' இல்லை என்பதை எவ்வாறு ஒத்துக்கொள்ள முடியும்? சிலம்பின் தலையாய கொள்கையான 'ஊழ் வினை உருத்துவந்தூட்டும்' என்பது கானல் வரியில் அல்லவா நிகழ்கிறது.

'யாழிசை மேல் வைத்துத் தன் ஊழ்வினை வந்துருத்தாகவின்'

கானல் வரி சிலம்பில் முக்கியமாகக் கதை நிகழும் களம். புகாரளவில் முடியப் போகும் கதையை மதுரைக்கும்; வஞ்சிக்கும் திருப்பிச் செலுத்தும் கதை கானல் வரியில் தான் திகழ்கிறது.

'வாழ்க எங்கோ! மாதவி மடந்தை
கானற் பாணி கனகவிசயர்தம் முடித்தலை நெரித்தது'
-சிலம்பு. நீர்ப்படை (வஞ்சிக் 49–51)

என்ற மாடலமறையோன் கூறுமளவிற்குக் கதை நிகழ்ச்சி யுடையது. மாடலன் 'கானற் பாணி'யின் விளக்கமாகக்

''கானலந் தன்துறைக் கடல் விளையாட்டினுள்
... ...
வடதிசை மன்னர் மணிமுடி யேறினள்'' என்பன

அகப்பாக்களைத் தழுவி துணைநிலை வரி முதலிய பல வரிப் பாடல் களைத் தாங்கும் இக் கானல்வரியில்தான் 'வினைக் கொக்கு' காப் பிய மாந்தர்களைக் கொத்தி விடுகிறது.

சிலம்பின் காதைப் பெயரமைவுகள் இவை பற்றி யெல்லாம் இளங்கோவால் அமைக்கப் பெறவில்லை. கதையுடையது காதை; அகவலில் பாடினுல் காதை என்றெல்லாம் நினைத்து அவர் பெயரிட வில்லை. சிலம்பின் காதைப் பெயர்களில் ஒரு கவிதைச் சாயல் அமையும்படியும், காப்பியப் போக்கில் கதை நிகழ்ச்சிகளை அவை 'தீப மேந்திய பாவையர்' போலத் தூக்கி வைத்துக் கொண்டு நிற்பது படியும் பாடியிருக்கிருர்.

காப்பியத்தின் முதற் காதை 'மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்' காப்பிய மாந்தரை மணக்கோலத்தில் வாழ்த்தி 'பொலனறுங் கொடியன்னுர்' பாடுகின்றனர். 'உரையினர் பாட்டினர்' என்றே இளங்கோவும் குறிப்பிடுவர். 'மங்கல நல்லமளி' ஏற்றி வாழ்த்திப் பாடுதலின் 'மங்கலவாழ்த்துப் பாடல்' ஆயிற்று. 'கானல் வரி' என்ற பெயரமைப்பில் தான் ஓரழகு தெரிகிறது. 'கானல் காதை' எனில் நெஞ்சள்ளாது. இதில் 'ஆற்றுவரி, திணைநிலை வரி முதலிய பலவரிப்பாடல்கள் இருந்தாலும், இவையாவும் கானலிடைத்தன வாதலின் 'கானல் வரி' ஆனது', என்பர் நாவலர் ந. மு. வே. நாட்டார். இசைப்பாட்டாதலின் இப்பெயர் பெற்றது என்று நல்லார் கூறுவதில் மாறுபாடு எழாது 'கதை நிகழ்' வின்மையால் 'கானல் வரி' என்று கூறுவதில்தான் கருத்து வேறுபாடு.

'காதை' எனப்பெயர் பெருது வந்த எட்டுக்கும் நல்லார் கூறுவது போல 'இவை யிற்றையும்... காதை என்றிலரால் எனின் அவற்றைக் கூருததும் சில வேறுபாடு கருதிப்போலும்,' என்னும் இத்தொடர்களில் உண்மையிருக்கிறது. ஆனுல் இவை நல்லார் கருதும் வேறுபாடுகளிலும் வேறுபடானவை.

'துன்ப மாலை, வஞ்சின மாலை' போன்றவற்றிற்கெல்லாம் மெய்ப்பாடு பற்றியும், அவலம் கையாறு, கவலைபற்றியும், பத்தினித் தன்மைத்தாகிய ஒரு பொருளைக் கருதியும் இவை "மாலை" என்ற பெயரமைப்போடு இளங்கோ படைத்திருக்கமாட்டார். 'அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய்காதை;' துன்ப மாலை, வஞ்சினமாலை, மாலைபற்றி வரும் இம்மூன்று காதைகளிலும் மாலைப்பொழுது பற்றியதாகவே திகழ்கிறது. ஒவ்வொரு மாலைப் பொழுதையும் வேறுபடுத்தல் வேண்டி இளங்கோ இவ்வாறு பெயரிட்டிருப்பார்

எனத் தெரிகிறது. அந்திமாலைச்சிறப்புச் செய்காதையில் பிரிந்த கண்ணகியின் கையறு நெஞ்சத்தையும், 'கலவியும் புலவியும் காதலற்களித்து மகிழும்' மாதவியின் மகிழ்ச்சியையும் பார்க்கிறோம்.

'துன்ப மாலை'யில் கண்ணகி தன் கணவன் கொலைக்களப் பட்டான் என்றறிந்து ஆழ்ந்து அரற்றிய துன்பம் நிறைந்த மாலைப் பொழுது தெரிகிறது. தென்னவன் கோயிலில் காலை முரசு அதிர்கிறது. மாதரி தனது நெய்முறை கருதி தயிர்கடையச் சென்றவள் பல உற்பாதங்களை அறிகின்றாள். குரவை தொடுக்கிறாள். கோவலன் கொலைப்பட்ட செய்தி அறிந்து வந்து ஒருத்தி சொல் லாடுகிறாள். கண்ணகி சோர்வாடித் துன்புறுகிறாள். 'காய்கதிர்ச் செல்வனே! கள்வனோ என் கணவன்' என்று அவள் வினவவும் மாலை துன்பம் நிறைந்த மாலையாகும். அந்த மாலையிலேயே ஊர் சூழ்கிறாள். ஆய்ச்சியர் குரவை, துன்பமாலை, ஊர் சூழ்வரி நிகழ்ச்சி கள் ஒரு நாள் நிகழ்ச்சிகளாக இருக்கலாம்.

வழக்குரை காதை, வஞ்சின மாலை, அழற்படு காதை, நிகழ்ச்சிகள் மறுநாள் நிகழ்ச்சிகளாய் இருக்கும். 'ஊர் சூழ் வரி' முடிந்த உடனேயே தென்னவன் வாயில் சென்று வழக்குரைத்தாள் என்பதில் பொருத்தமின்மை தெரிகிறது. கோப்பெருந்தேவி தன் தீக்கனா கண்டு மறுநாட்காலையில் கூறும் வேளையிலேயே கண்ணகி வழக்குரைக்கச் சென்றிருக்கிறாள். கண்ணகி வழக்குரைத்தமை அன்றைய பகலானால் அன்று மாலையே கோவேந்தனும், கோப்பெருந்தேவியும் மாய்ந்த பின்றைத் தனது வஞ்சின மொழிகளாகக் கூறி 'ஒட்டேன் அரசோடு ஒழிப்போன் மதுரை' யென்று மதுரையைத் தீக்கிரையாக்குகிறாள். 'பிற்பகல் காண் குறூ உம் பெற்றிய காண்' என்னும் வஞ்சின மாலைக் காதைத் தொடர் கூட மாலைப் பொழுதைச் சுட்டுவதாகத் தெரிகிறது. 'மாலை எரியங்கி வானவன் தான் தோன்றி' என்னும் அடியில் கூட குறிப்பாக மாலை நேரம் சுட்டப்பெறுகிறதெனலாம்.

ஆடவர்க்கென்றே இருந்த நடுகல் வழிபாட்டைப் பெண் குலத்திற்காக்கிப் புதுவழிபாடு செய்த இளங்கோவடிகளின் புரட்சித் திறத்தை இக்காதைகள் காட்டும். ஒருவகையில் சேரன் செங்குட்டுவனின் வரலாறு பற்றியும், அவன் படை வெற்றியைப்

பற்றியும் பாடுவது போல் இக்காதைகள் தோன்றினும் இவை கண்ணகியின் தெய்வத்தன்மை குறித்த படிப்படியான திறங் காட்டும் காதைகள்தான்! வேட்டுவ வரியில் சாலினி பாராட்டிய புகழ் மொழிகள் வஞ்சிக் காண்டத்தின் இக்காதைகளில் தான், 'வெறும் புகழ்ச்சியில்லை, உண்மை' எனும்படி அமைந்திருக் கின்றன. செங்குட்டுவன் சீர்பாடும் காதைகள் என்று இவற்றைக் கூறவும் முடியாது; கூறுதலும் கூடாது. மூன்று கனுக்கள் காப்பியத் தில் வரினும் கண்ணகி கண்ட 'கனவின் திறமுறைத்த காதையே' தனிக்காதையாக பாடப் பெறுகிறது, மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் அடியார்க்கு நல்லார் கூறியதுபோல் 'கண்ணகியை முற் கூறினர், பத்தினியை ஏத்துதல் உட்கோளாகலான்' என்பது வஞ்சிக் காண்ட காதைகளுக்கும் பொருந்தும். பத்தினியை ஏத்துதல்தான் இக்காதைகளின் தலைநோக்கம். பத்தினியை ஏத்துதல் 'மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்' முதலாக 'வரந்தரு காதை' வரையும் தொடர் கிறது. இந்நோக்கால் 'சிலம்பின் காதைகளில்' சிதைவில்லாத ஓரியைபும் அழகும் திகழ்கின்றன.

நறுந்தொகை — சொல்லியமுறை

பெ. இலக்குமி நாராயணன்
அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகம்

பல்வேறு நெறிகளில் சென்ற மக்கள் இணைந்து ஒற்றுமையுடன் வாழ அவர்களுக்கிடையே அனைவர்க்கும் இயைந்த ஓர் ஒழுங்குமுறை இன்றியமையாததாயிற்று. அவையே சமுதாயச் சட்டங்கள். அவற்றின் இலக்கிய வடிவங்களே நீதி இலக்கியங்கள். அவை காலந்தோறும் வெவ்வேறு உருக்கொண்டிருந்துள்ளன. ஆயினும் மன்னுயிரெல்லாம் உய்திபெற வேண்டும் என்ற தலையாய நோக்கமே மன்னுபுகழ்ப் புலவோர்தம் உள்ளத்தே அன்று தொட்டு இன்றுவரை நிலைபெற்றுள்ளதை அவர்தம் படைப்புக்கள் குன்றிட்ட விளக்காய்த் தெளிவுறுத்துவ.

சமுதாயப் பூசலின்றி மக்கள் வாழ்ந்த காலத்து நீதிகள் இலக்கியச் சுவைமிகுந்த பாக்களினூடே இலைமறை காயாக நின்றிலங்கின. சங்கப் பாக்களை இதற்குக் காட்டாக்கலாம். இடைக் காலத்து பதினெண்கீழ்க் கணக்கு நூல்கள் தோன்றின. அக்காலச் சூழலை நாம் முழுமையாக உளங்கொண்டால், அறநூல்கள் அக் காலத்தே தோன்றியிருக்க வேண்டிய கட்டாயத்தை உணரலாம். அதுபோன்றதொரு குழப்பம் மிக்க காலம் பதினைன்காம் நூற்றுண்டிலேயே தமிழகத்தில் மீண்டும் குடிகொண்டது. இந்நிலை மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை காலம்வரை ஓரளவு இருந்து வந்துள்ளதை இக்கால நீதி இலக்கியங்கள் உணர்த்தும்.

கி. பி. பதினைரும் நூற்றுண்டில் சிற்றரசர்களின் ஆட்சியே மக்களுக்குக் கிடைத்தது. அவ்வப்போது குழப்பங்கள் நிலவி வந்

தன. மக்களின் ஒழுகலாறுகள் சீர்குலைந்தன. இந்நிலையில் தென்காசிப் பாண்டியன் அதிவீரராமனின் புலமையுள்ளம் கலங்கியது. அவ்வுணர்ச்சி வெளிப்பாடே அவனின் நறுந்தொகை என்னும் சிறிய நூல். இதற்கு 'வெற்றிவேற்கை' என்ற பெயரும் வழங்குவதுண்டு. தமிழ் புரட்சியர் வ. சுப. மாணிக்கனார் இளைஞர்க்குரிய நூல்களாக 'ஏழிளந்தமிழ்' என்ற ஒரு பகுப்பினைக்கூறி அவற்றுள் ஒன்றாக இந்நூலினைச் சுட்டுவர்.

நறுந்தொகை ஆத்துச்சூடி கொன்றைவேந்தன் போல உட்பிரிவுகள் இன்றியே ஆசிரியரால் இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும். பின்வந்தோரே அழகியல்பு, பயனியல்பு, செல்வநிலையாமை என்பன போன்ற தலைப்புக்களில் நூலினைப் பகுத்தனர். இந்நூல் ஓரடி முதல் ஆறடி ஈராக உள்ள செய்யுட்களைக் கொண்டுள்ளது. ஓரடியில் அறங்கூறும் முதுமொழிக் காஞ்சி கொன்றைவேந்தன் ஆகியனவும் இங்கு சுட்டத்தகுவனவாகும். இந்நூற் செய்யுட்களை அடிவரையறை கொண்டு பின்வருமாறு அட்டவணைப் படுத்தலாம்.

அடியெண் :	1,	2,	3,	4,	5,	6.
பக்கங்களின் எண்ணிக்கை:	45,	30,	3,	1,	1,	1,

இங்கு ஓரடியிலே கூறவேண்டும், அன்றி ஈரடியிலேயேகூற வேண்டும் என்றகடப்பாடில்லா ஒரு அமைப்பு நூலாசிரியரின் கருத்தோட்டத்திற்கு முற்றுரிமை அளிப்பதை நூல்வழி உணரலாம்.

இந்நூலின் அறங்கூறு முறையில் ஒரு வரிசைமுறை அமைந்திலங்கக் காண்கிறோம். இன்னின்னார்க்கு இவையிவை யழகு. இன்னோர்க்கு இவை இல்லை என்பன போன்று பல அறங்கட்கு ஒரு பயனிலைகொண்டு முடித்துக் காட்டும் நெறி இவர்தம் புதுநெறி.

வரிசைப் பெயர்	அழகு	இல்லை	பதர்	அல்லர்	அஞ்சு
செய்யுள் எண்ணிக்கை	14	8	7	5	3

இவ்வாறு அமைத்துக் கூறும் போக்கால், மக்கள் உள்ளத்தில் இவை எளிதில் நிரலாக இடம் பெறும் பயனைக் காணலாம்.

ஓர் அறத்திற்குப் பல உவமைகளை எடுத்துக்காட்டி விளக்குவது நம் பாண்டிப் புலவனின் பண்புகளில் ஒன்று. 'பெருமையும்

சிறுமையும் தான்தர வரும்' எனவே பெருமை வாயிலின் உட்புக நல்லோரை நன்குணர்ந்து தேர்ந்து கொளல் வேண்டும் என்பதனை உணர்த்த, 'அடினும் ஆவின்பால் தன்சுவை குன்றாது' (22) 'சுடினும் செம்பொன் தன்னொளி கெடாது' (23) 'அரைக்கினும் சந்தனம் தன்மணம் அறாது' (24) 'புகைக்கினும் காரகில் பொல்லாங்கு கமழாது' (25) 'கலக்கினும் தண்கடல் சேறாகாது' (26) 'அடினும்பால் பெய்துகைப் பறாதுபேய்ச் சுரைக்காய்' (27) 'ஊட்டினும் பல்வரை உள்ளிகமழாதே' (28) எனப் பல உவமைகளை அடுக்கிக் காட்டுதல் காண்க.

அதிவீரராமர் நீதிகளைக் காரண காரிய இயைபுபடக் கூறும் இயல்பினர். செல்வத்துப் பயன் அனைவர்க்கும் ஈதலே. ஏனெனில் செல்வம் நிலையாதது. நிலையாதது கொண்டு நிலைத்த வாழ்வுற, 'ஈகை' தலைப்பணியாக வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகின்றனர். 'இல்லோர் இரப்பதும் இயல்பே இயல்பே' (56) 'இரந்தோர்க் கீவதும் உடையோர் கடனே' (57) என்னுங் கருத்தினை முடித்துக் காட்ட எண்ணிய ஆசான், 'உடமையும் வறுமையும் ஒருவழி நில்லா' (48) என அதற்கோர் ஏதுவினைத் தலைப்பெய்துகொண்டு அதனை விளக்குதற்குப் பல உவமைகளையும் கூறியுள்ளார். இப் பகுதியிலேயே மேற்கோள், ஏது, எடுத்துக்காட்டு ஆகியன இயைபுற அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

செல்வத்தின் நிலையாமை கூறவந்த ஆசிரியர் ஒரு புதிய நெறியில் அவ்வறத்தினை வலியுறுத்தியுள்ளமை காண்பம். ஈதல் வேண்டும் எனக் கூறியவர் இறுதியாக, 'நல்லஞாலமும் வானமும் பெறினும் எல்லாம் இல்லை இல்லில் லோர்க்கே' (58) என முடித்துக் காட்டுகிறார். செல்வம் நிலையாதது. அதனால் ஈக. ஆயின் ஒருவற்கு அதனினும் மேலாய நிலைத்த செல்வம் நற்குணஞ் சான்ற மனையாளே என்று உறுதிப்படுத்தினர். அறஞ் செய்தற்கும், வாழ்வின் பிற வென்றிகளுக்கும் அடிப்படை நன் மனைவி யென்பது இன்றுங் காணும் நடைமுறையறமன்றோ?

பல அறங்களைத் தொடர்ந்து வலியுறுத்த ஓர் உவமையினை இடைப்பெய்துகொள்ளும் நிலையையும் காணலாம். 'கல்விக் கழகு கசடற மொழிதல்' (1) 'செல்வர்க் கழகு செழுங்கிளை தாங்குதல்'

(2) எனத் துவங்கி பதின்மூன்று அழகியல்புகளைக் கூறவரும் ஆசிரியர், 'விலைமகட் கழகு தன்மேனி மினுக்குதல் '(12) என்ற உலகியல் உவமையை அமைத்துக் கொள்கிறார். 'ஞானிக்கில்லை இன்பமும் துன்பமும்' (42) என்பதன் நுண்பொருள் விளக்க, 'யானைக்கில்லை தானமும் தர்மமும்' (40) 'பூனைக் கில்லை தவமும் தயையும்'(41) 'சிதலைக் கில்லை செல்வமும் செருக்கும்'(43) முதலைக் கில்லை நீத்தும் நிலையும்' (44) எனப் பல உவமைகள் எடுத்துக்காட்டுவதும் காண்க.

குலநடை ஒன்றும் இவர்மாட்டு காண்குறுகின்றது. அந்தணர் அரசர், வணிகர், வேளாளர் என்று வரிசையாகக் கூறி அறங் கூறுகின்றார். இதனை, 'வேதியர்க் கழகு வேதமும் ஒழுக்கமும்' (3) 'மன்னர்க் கழகு செங்கோன் முறைமை' (4) 'வணிகர்க் கழகு வளர்பொருள் ஈட்டல்' (4) 'உழவர்க் கழகிங் குழுதூண் விரும்பல்' (6) என்று முறையிற் கூறினர். இந்நால்வகை வருணத்தார்க்கும் உரிய இவ்வொழுக்கங்களிற் குறையுடையோர் இக்குலங்கட்குரிய பதர்த்தன்மையினராவர். இச்செய்தி,

'காலையும் மாலையும் நான்மறை ஓதா
அந்தண ரென்போர் அனைவரும் பதரே' (64)

'குடியலைத் திரந்துவெங் கோலொடு நின்ற
முடியுடை இறைவனும் மூர்க்கனும் பதரே' (65)

'முதலுள பண்டம் கொண்டுவா ணிபஞ்செய்
ததன்பய னுண்ணு வணிகரும் பதரே' (67)

'வித்தும் ஏரும் உளவா யிருப்ப
எய்த்தங் கிருக்கும் ஏழையும் பதரே' (67)

என்று அந்நாற்குல வரிசையிலேயே அமைத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது காண்க. உடன்பாட்டாலும் எதிர்மறையாலும் குலவொழுக்கங் கூறும் உத்தியும் இங்கு சுட்டத்தக்கதாகும்.

பொய்யர்தம் இயல்பும், மெய்யர்தம் இயல்பும் இவையெனக் கூறி இனங்காட்டுவது காண்க:

'பொய்யுடை யொருவன் சொல்வன்மை யினுல்
மெய் போலும்மே மெய்போலும்மே'
'மெய்யுடை யொருவன் சொலமாட் டாமையால்
பொய் போலும்மே பொய்போலும்மே' (73)

'தன் மனேயாளைத் தாய்மனைக் ககற்றிப்
பின்பவட் பாராப் பேதையும் பதரே' (68)

தான் கூறிய அனைத்தும் உலகியலையே நோக்காய்க் கொண்டனர் என்பதை 'இவைகாண் உலகியற் கியலா மாறே' (நறுந்–81) என முடித்துக் காட்டுவதாலும் அறியலாம். எனவே இந்நூல் அவர்காலச் சமுதாயத்தை எதிரொலிக்கும் நன்னடையைக் கைக் கொண்டுள்ளது பெறப்படும்.

அதிவீரராம பாண்டியன் முன்னேர்தம் பாக்கருத்தை எளிய நடையில் கூறும் நல்லியல்பினர். இதனை 'உற்றுழி உதவியும் உறுபொருள் கொடுத்தும்' (புறம் 183) என்ற புறப்பாடலின் பொழிவை 'கல்விநலன்' என்னும் பகுதியில் ஐந்து பாக்களாய்க் (34–38) கூறியுள்ளமை கொண்டு துணியலாம். நீதி கூறற்கே யுரியதாய் வழங்கிவந்த வெண்பா யர்ப்பு முதலியன கைவிட்டு, எவர்க்கும் உளம்பதியும் வண்ணம், குறிப்பாக இளையோர்தம் உளம் தைக்குமாறு நூற்பா யாப்பினைக் கையாண்டு நூல் யாத்தனர்.

இவையெல்லாம் நோக்க, குழந்தைக்கென்றே பாடிய இவர் தம் 'நறுந்தொகை' புதிய பல அமைப்புடையது.

கண்ணகி — தேவந்தி

நா. இளங்கோவன்
அரசு கலைக்கல்லூரி, மேலூர்

சேரமான் செய்த சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகி, தேவந்தி என்ற பாத்திரங்கள் எந்த அளவில் ஒன்றிச் செல்கின்றன அல்லது வேறுபட்டுச் செல்கின்றன என்பதை இவண் ஆய்வாம்.

அறிமுகம் :

காவியத் தொடக்கத்தே கண்ணகி அறிமுகமான பின்பே கோவலன் அறிமுகம் ஆகின்ருன். இருவரது அறிமுகத்திற்குப் பின்பே அவர்தம் திருமணம் சுட்டப்படுகின்றது. இவ்விருவரையும் அறிமுகப்படுத்தும்போது இளங்கோ இருவர்தம் தந்தையின் இயல்பு களை எடுத்துரைக்கின்ருர்.

தேவந்தியோ திருமணத்திற்குப் பின்பே அறிமுகமாகின்ருள் அவளுடைய பெற்ருேர்பற்றி யாதொரு விளக்கமுமில்லை. ஆனல் அவள் கணவன் பாசண்ட சாத்தன் பற்றிய வரலாறு கூறப்படு கின்றது. திருமணத்திற்கு முன் என்பதால் தந்தையை அடுத்துக் கண்ணகி அறிமுகமாக, திருமணத்திற்குப் பின் என்பதால் கணவனை அடுத்துத் தேவந்தி அறிமுகமாகின்ருள். கண்ணகி முதற்காதையிலே அறிமுகமாகின்ருள். ஆனல் அவளுடைய தோழியான தேவந்தியோ முதற்காண்ட இறுதியில் 'கனத்திற முரைத்த காதை'யில் அறிமுகமாகின்ருள்.

கணவன் மாதவிதன் மனைபுக, தான்மட்டும் தனியே வாழும் கண்ணகி கனக் காண்கின்ருள், கனவைத் தோழியாகிய தேவந்தி

யிடம் கூறுகின்ருள். இந்த இடத்திற்ருன் தேவந்தி அறிமுகம் ஆகின்ருள். கணவனைப் பிரிந்த கண்ணகி, கணவனைப் பிரிந்த தேவந்தியிடம் கனவினை உரைக்கின்ருள். வாணிகர் குலத்தவளாகக் கண்ணகி அறிமுகமாக, பார்ப்பனக் குலத்தவளாகத் தேவந்தி அறிமுகமாகின்ருள்.

இல்லறம் நடத்தல் :

தீவலஞ்செய்து திருமணம் கொண்ட கண்ணகியும், கோவலனும் இல்லறம் நடத்தி யாண்டு சில கழிக்கின்றனர்.

> 'யாண்டுசில கழிந்தன இற்பெருங் கிழமையிற்
> காண்டகு சிறப்பிற் கண்ணகி தனக்கென்'
>
> (மனையறம் படுத்தகாதை–89, 90)

தேவந்தியும், பாசண்ட சாத்தனும் தீவலஞ்செய்து திருமணம் கொண்டு இல்லறம் நடத்தி எட்டு ஆண்டுகளைக் கழிக்கின்றனர்

> 'தேவந் திகையைத் தீவலஞ் செய்து
> நாலீ ராண்டு நடந்ததற் பின்னர்.'
>
> (வரந்தருகாதை–84, 85)

சில ஆண்டுகளே கணவனுடன் இணைந்து இல்லறம் நடத்திய தன்மையில் கண்ணகியும், தேவந்தியும் ஒன்றுபட்டு நிற்கின்றனர்,

தெய்வ நம்பிக்கை :

கண்ணகியின் கனவினைக் கேட்ட தேவந்தி, முற்பிறப்பிற் கணவற்கொரு நோன்பு தப்பினுய். எனவே அத்தீங்குகெட சோம குண்டம், சூரிய குண்டம் ஆகிய பொய்கைகளில் மூழ்கிக் ''காமவேள் கோட்டம்'' சென்று வழிபடின் இம்மையிலும், மறுமையிலும் கணவரோடு பிரிவின்றி இன்பம் நுகரலாம்' என்று கூறுகிருள்.

> 'யாமொரு நாள்
> ஆடுதும்..................'
>
> (கனாத்திறமுரைத்தகாதை–62, 63)

என்றும் அவள் கூறுதலான், அவள் துறைமூழ்கவும், காமவேள் கோட்டம் செல்லவும் தயாராக உள்ளாள் என்பது தெளிவாகின்றது. ஆனல் கண்ணகியோ தன் கணவனையன்றிப் பிற தெய்வத்தை வழிபட விரும்பவில்லை. எனவேதான் அவள் 'பீடன்று' எனக் கூறுகிருள். இங்கே கண்ணகிக்கும், தேவந்திக்கும் இடையே முரண்பாட்டை காண்கின்றோம்.

சாத்தன் கோட்டத்திற்கு நாள்தோறும் சென்று வழிபடும் தேவந்தி—காமவேள் கோட்டம் செல்லத் தயாராக உள்ள தேவந்தி, 'கண்ணகிக்கும் ஒரு கோட்டம் ஏற்படும் அக்கோட்டத்திற்கும் நாம் செல்வோம்' என்பதை ஒரு சிறிதும் உணர்ந்ததாகக் காவியத்தில் காட்டப்படவில்லை. கவுந்தி, சாலினி போன்றோற் கண்ணகியின் கற்புக்கடம்பூண்ட பொற்புடைத் தெய்வத் தன்மையை உணர்ந்தாற்போல் இல்லாவிடினும், ஒரு சிறிதேனும் அத்தெய்வத் தன்மையை உணர்ந்திருப்பின் காமவேள் கோட்டம் செல்லுமாறு அவள் கண்ணகியிடம் கூறியிருக்கமாட்டாள். கண்ணகியோ தெய்வமாக மாறி, தன்கோட்டம் புகுந்த தேவந்திமேல் தோன்றுகின்ருள். காமவேள் கோட்டஞ் செல்ல மறுக்கும் அவளும் தனக்கென்றே ஒரு கோட்டம் ஏற்படும் என்பதைக் கனவினும் நினைந்திலள். தெய்வமுற்ற சாலினியைக் கண்ட கண்ணகி பின்னர் தானே தெய்வமாக மாறி, தேவந்தியைத் தெய்வமுறச் செய்கின்ருள்.

கணவனை மாறுபட்ட நிலையில் காணல்:

பூவந்த உண்கண் பொறுக்கென்று மேவி, 'எம் கோட்டத்து நீ வா' எனவுரைத்துச் சாத்தன் தேவந்தியை விட்டு நீங்குகிருன்.

கணவனின் வெட்டுப்பட்ட உடல் கண்டு கதறி, அவனது பொன்துஞ்சும் மார்பத்தைத் தழுவுகின்ருள் கண்ணகி. இவ்வுடலை விட்டு நீங்கித் துறக்கம்புக எழுந்த கோவலன், 'எழுதெழில் மலருண்கண் இருந்தைக்க' எனச்சொல்லி நீங்குகிருன்.

சாத்தன் உயிருடன் இருந்து தன் மனைவியைத் தழுவியநிலை சுட்டி, அவனது மூவா இளநலம் காட்டப்படுகின்றது. ஆனல், கோவலன் 'மாறிவருவன் மயங்காதொழிக' என்றுகூறி இறப்பதற்கு

கண்ணகியைத் தழுவுநிலை சுட்டப்படினும், உயிரற்ற நிலையில் உள்ள அவனது மார்பத்தைக் கண்ணகி தழுவிய பின்னரே அவனது பழுதொழிந்த வடிவம் காட்டப்படுகின்றது. சாத்தனை மூவா இளநலத்தானுகத் தேவந்தி காண, கோவலனைப் பல்லமரர் குழாத்துளானுகப் பழுதொழிந்தானுகக் கண்ணகி காண்கின்ருள்.

கணவன்சொல் பிறழாக் காரிகையர்:

'எம் கோட்டத்து நீ வா' எனச் சாத்தன் கூறியதால் கணவன்சொல் பிறழாது தேவந்தி நாளும் சாத்தன்கோட்டம் சென்று வழிபட்டு வந்தாள். 'இருந்தைக்க' எனக் கோவலன் கூறியதால் இப்புவியில் தான் ஆற்றவேண்டிய கடமை உண்டென எண்ணிக் கண்ணகி கணவன் சொல் பிறழாது கடமையாற்றி இருந்தாள்; கடமை முடித்தபின் கணவனுடன் வானவூர்தி ஏறிச் செல்கின்ருள். ஆனுல் தேவந்தியோ கணவனுடன் மீண்டும் இணையவில்லை.

கனவு... ஊழ்வினையில் நம்பிக்கை:

கண்ணகி,

'கடுக்கும் என்நெஞ்சம் கனவினுல்'

(கனுத்திறமுரைத்த காதை – 45)

என்று கனவினை நினைந்து ஐயுறும்நிலை கூறுகின்ருள். "கணவற் கொரு நோன்பு பொய்த்தாய் பழம்பிறப்பில்" என்று கூறி அத்திங்கு கெடத் தேவந்தி வழியும் கூறுகின்ருள். ஆனுல் கண்ணகி அவ்வழியைப் பின்பற்ற மனமின்மையான் 'பீடன்று' என்கின்ருள்; கனவில் ஓரளவு நம்பிக்கை கொண்டிருந்ததால்தான் ஐயுறுகின்ருள்; ஆனுல் ஊழ்வினை தொடரும் என்பதில் அவள் நம்பிக்கை கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. நம்பிக்கை கொண்டிருப்பின் ஒருவேளை, 'எனக்கு நம்பிக்கை உண்டு. ஆனுல் எங்கள் குலத்தில் அங்ஙனம் தெழுதல் இயல்பன்று' என்று கூறியிருக்கலாம்.

தேவந்தியோ கனவில் நம்பிக்கை கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. மாருக, ஊழ்வினை தொடரும் என்ற கொள்கையில் நம்பிக்கை உடையவளாகத் தெரிகின்ருள். கனவின் காரணமாகப்

பழம்பிறப்பில் நோன்பு தப்பினமையைக் கூறுகிருளேயொழிய கனவு பலிக்குமென்ருே, பலிக்காதென்ருே கூறிஞளில்லை.

இங்ஙனம் கனவில் நம்பிக்கைகொண்டதாகத் தெளிவாகக் காட்டப்படாத தேவந்தி கனவிலும் இறுதியில் நம்பிக்கை கொள் கிருள் என்பதை வாழ்த்துக்காதை காட்டுகிறது.

'செய்தவ மில்லாதேன் தீக்கனக் கேட்டநாள்
எய்த வுணரா திருந்தேன்மற் றென்செய்தேன்'
(வாழ்த்துக்காதை – 5)

இங்ஙனமே ஊழ்வினை தொடரும் என்பதில் நம்பிக்கை கொள்ளாத கண்ணகியும் இறுதியில் அதில் நம்பிக்கை கொள்கிருள் முற்பிறப் பிற் பரதனகப் பிறந்த கோவலனின் வினையே இப்பிறப்பில் இத்துன்பத்திற்கே காரணம் என்று மதுரை மாதெய்வம் கண்ணகிக்குக் கூறுவதோடு,

'நின் மணமகன் தன்னை
ஈரேழ் நாளாகத் தெல்லை நீங்கி
வானேர் தங்கள் வடிவின் அல்லதை
ஈனேர் வடிவிற் காண்டல் இல்' (கட்டுரை காதை - 173–176)

என்றும் உரைக்கின்றது. கண்ணகி ஊழ்வினையை நம்புகிருள் என்பதை,

"தீத்தொழி லாட்டியேன் யானென் றேங்கி
எழுநா ளிரட்டி எல்லை சென்றபின்
தொழுநா ளிதுவெனத் தோன்ற வாழ்த்தி..."
(கட்டுரை காதை – 192–195)

என்ற அடிகள் தெளிவாக்குகின்றன. எனவே இறுதியில் கண்ணகி, தேவந்தி இருவருமே கனவு, ஊழ்வினை இரண்டிலும் நம்பிக்கை கொண்டவர்களாகத் திகழ்கின்ருர்கள்.

புகார் – மதுரை – வஞ்சி காணல்:

புகாரில் தேவந்தி கண்ணகியிடம் உரையாடிய வேளையிற்ருன் கோவலன் வந்து சேர்கின்ருன். அதேபோல் கண்ணகியைக்

காணத் தேவந்தி சேரநாடு வந்த பின்னுற்றுன் அவளது கணவன் அவள்மேல் தோன்றுகின்றுன். கண்ணகி புகார் நகர்ப் பிறந்து மதுரை கடந்து, வஞ்சி புகுகின்றுள். புகார் நகரத்துத் தேவந்தியும் மதுரை போந்து, ஐயை தன்னெடு வஞ்சி சேர்கின்றுள். எனவே கண்ணகி, தேவந்தி இருவருமே சோழ, பாண்டிய, சேர நாட்டைக் கண்டவர் ஆகின்றனர்.

இருவர் வாயிலாக இளங்கோ வரலாறு:

இங்ஙனம் பல இயல்புகளில் ஒத்துச்செல்லும் கண்ணகி, தேவந்தி இருவரையுமே இளங்கோ இறுதியில் ஒருசேரப் பயன் படுத்துகின்ருர். ஆம், இளங்கோவடிகள் கண்ணகி கோயிலுக்குச் செல்கின்ருர்; அவர்முன் பத்தினிக்கடவுள் தேவந்திமேல் தோன்றி அவருடைய துறவின் வரலாற்றைச் சொல்லி உவப்பிக்கின்றது.

இளங்கோவின் புதுநெறி

இரா. இளவரசு
மாநிலக் கல்லூரி, சென்னை.

பழமையைத் தழுவல்

அ) மாதவி வார்ப்பு :

மருதம் வளஞ்சான்ற வயல்களைக் கொண்டநிலம். அங்கு ஆண்டின் பெரும்பகுதி உழைப்பிலும் சிறுபகுதி ஓய்விலும் கழியும். பயிரிட்டுப் பயன்பெறும் உழைப்புமிக்க காலம் ஒன்று. உழைப்பின் பயனை நுகரும் ஓய்வுமிக்க காலம் மற்றொன்று. வளமும் ஓய்வும் வாய்ந்த இடத்தில் கலைகள் சிறத்தலும் களியாட்டம் நடத்தலும் இயல்பு. மருத நிலத்தே கலைகள் செழித்தன. பரத்தமை நிலை பெற்றது.[1] பரத்தையை மருதத்துக் குரியவளாகச் சங்க இலக்கியங் காட்டுவதும் ஈண்டு கருதத்தக்கது.

பருந்தும் நிழலும் போலப் பரத்தையரொடு கலைகள் பிணைந்து பிறங்கின. கிரேக்கப்பரத்தையர் கலைத்தேர்ச்சி நிறைந்து விளங்கினர் என்பதும் அவருள் இசைப்பரத்தையர் (Auletrides or Flute Players) என ஒரு பிரிவினரே இருந்தனர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கன. கூத்துக்கலையும் பரத்தமைத் தொழிலும் இணைந்து நிலவிய போக்கு இந்தியாவிற்கு உரியதாக அறிஞர் கருதுவர்.[2] துணங்கைக் கூத்தால் தலைவரை வயப்படுத்திய பரத்தையரைச் சங்க இலக்கியம் (குறு. 364......) காட்டும்.[3]

சிலப்பதிகார மாதவி மடந்தை மருதவளஞ்சான்ற சோழ நாட்டினள். கணிகையர் குலத்தில் பிறந்தவள். எண்ணெண் கலையும் இசைந்த கலையரசி.

ஆ) கோவலன் மாதவி உறவு :

சங்க இலக்கியம் பரத்தையரை 'வதுவை' செய்து வாழ்ந்த தலைவர்களைக் காட்டுகிறது (அகம்.36, 46...ஐங்.61 கலி.16, 18...). தலைவன் தலைவியோடு கொண்ட முறைமணம் 'வதுவை' எனுஞ் சொல்லால் குறிக்கப்படுவதும் (அகம் 86, 136 நற் 393). உரையாசிரியர் வதுவை எனுஞ்சொற்கு 'மணம்' என்று பொருளுரைப்பதும் ஈண்டு எண்ணத்தக்கன. பரத்தையை வதுவையயர்ந்து தனக்கே உரித்தாக்கிக் கொள்ளுதல் பண்டைக்கால நடைமுறை என்பதை உணர்கிறோம். பின்வந்த நம்பியகப் பொருள்

ஒருவன் தனக்கே உரிமை பூண்டு
வருகுலப் பரத்தையர் மகளி ராகி
காமக்கு வரைந்தோர் காமக் கிழத்தியர். (113)

என இலக்கணம் மொழிவதற்கான இலக்கியம் பண்டே நிலவிற்று. பரத்தையோடு நெடிது தங்கித் தலைவியை நீடித்துப் பிரிந்த தலைவர்களையும் காண்கிறோம். (ஐங். 36, 40, 46; குறு. 203, 231; நற். 180).

கோவலன் மாதவியைப் தனக்கே உரியவளாகக் கொண்டதும் அவள் அவனுக்கே உரிமைபூண்டு வாழ்ந்ததும் கண்ணகியை விட்டுப் பல ஆண்டுகள் மாதவியிடம் அவன் தங்கியதும் புதுமையல்ல, பண்டை மரபினவே.

புதுமையைப் படைத்தல் :

'ஒருமனைவிமுறை'யும் பரத்தமையும் தனிச் சொத்துரிமை நிலையில் தோன்றியன. மனைவியின் நீங்கிப் புறம்போய் இன்பம் காணும் வாயிலாக அமைந்த பரத்தை ஈன்றெடுக்கும் மகவுக்குத் தந்தைவழிச் சொத்துரிமையோ கொடிவழி உறவுமுறை உரிமையோ இல. மேலும் உடற்பொலிவைப் பேணிக்கொள்ளும் பரத்தையர் உடற்பொலிவு குன்றுதற்குக் காரணமான மகப்பேற்றினைப் பெரிதும் விரும்பார். தலைவியைப் 'புதல்வன்தாய்'(அகம். 6.ஐங். 90, குறு. 8, 45) என அவள் மகப் பெற்றுப் பொலிவு குன்றியதைச் சுட்டிப்பழிக்கும் பரத்தையரைக் காண்கிறோம். தான் மகப் பெற்ற

தால் 'தீம்பால்படுதல்' அஞ்சித் தலைவன் தன்னைப் புறக்கணிப்ப தாய்த் தலைவியே கவலைப்படும் நிலையில் (அகம்-26) பரத்தை மகப்பயத்தால் என்னுவாள் என்று கூற வேண்டுவதில்லை. புதல்வனைப் பெறுவதால் பொலிவு குன்றுவதும் தலைவன் புறக்கணிப்பதும் ஒருபுற மிருப்பப் புதல்வரைப் பெறினும் அப் புதல்வர்தம் எதிர்காலம் இருட்காலம் என்பது குமுகாய நிலை. இந்நிலையில் பரத்தையர்க்கு மகப்பேறு மகிழ்ச்சிப் பேருக இராது.

இந்தப் பின்புலத்துணையொடு சங்க இலக்கியத்துள் நுழைந்தால் பரத்தையர் மகவு பெற்றதற்கான எக்குறிப்பையும் எவ்விடத்தும் காணமுடியவில்லை. தலைவி மகவு பெற்ற குறிப்புகள் கிடக்கின்றன. தலைவியின் குழந்தையைக் கொஞ்சும் பரத்தை (அகம்.16)எதிர்ப்படுகிருளேயன்றிப் பெற்றமகவைப் பேணுபவளைக் காணேம். நற்றிணைத் தலைவி யொருத்தி 'சிறுவரைப் பெற்றுச் சிறத்தல் பரத்தைக்கு அரிதினும் அரிது' (330) என்கிருள். ஐங்குறுநூறு மகப்பெற்றுப் பயன்தராப் பரத்தையரைப் பூத்துப் பயன்படாக் கரும்பொடும் மகப்பயந்து பயன்படும் குலமளிரைக் காய்த்துப் பயன்படும் நெல்லொடும் சார்த்திக் காண்கிறது.[4] மகப் பயந்து பயன்படும் மாட்சி பரத்தைக்குஇல்லை என்பதை ஐங்குறு நூற்று 57-ஆம் பாடலின் உரையும் உணர்த்தும். இவற்ருல் மகப் பேற்றினைப் பரத்தைக்கும் உரியதாகச் சங்க இலக்கியம் காட்ட வில்லை எனத் தெளியலாம். பரத்தையர் எல்லாரும் எக்காலும் மகப்பெருது இருந்திருப்பர் என்பதில்லை. சித்திராபதி மகள்தானே மாதவி! எனினும் பரத்தையர் மகப்பெறுவதைக் கூருதொழிவது சங்ககால இலக்கிய நெறியாக இருந்திருக்கும் போலும்.

மாதவியின் படைப்பிலும் கோவலன் அவளொடு கொண்ட தொடர்பிலும் மரபைத் தழுவிச் செல்லும் இளங்கோ கணிகையர் குல மாதவிக்கு மகள் பிறப்பதாகக் காட்டுதல் புதுநெறி வகுத் தாகும். அம்மகட் பிறப்பை,

> "மாந்தளிர்மேனி மாதவி மடந்தை
> பால்வாய்க் குழவி பயந்தனளெடுத்து" (2.15.22-23)

என மாடலமறையோன் வாயிலாகக் காப்பியத்தில் வெளிப்படுத்து வதும் தன் குலதெய்வத்தின் பெயரையே அக்குழந்தைக்கு இடுக

எனக் கோவலனே குறிப்பிடுவதும் பெற்ரோர் இருவரும் குழந்தைக்குப் பெயரிடுநாளில் செம்பொன் மாரி பொழிவதும் அப்புது நெறியைத் துலக்கிக் காட்டுகின்றன. குலப் பிறப்பாட்டியாகிய கண்ணகிக்குக் குழந்தையில்லை என்னும் பகைப்புலத்தில் நோக்கும்பொழுது அப் புதுநெறி இன்னும் பொலிகின்றது. பிறந்த குழந்தை துறவியாகிச் சிறப்பது. அப்புதுநெறியைப் போற்றத்தகு நெறியாக்குகின்றது.

சான்றெண் விளக்கம்:

1. மருதவளம் மிகுந்த தஞ்சை மாவட்ட வரலாற்றைக் கூர்ந்து நோக்கினுல் கலையும் பரத்தமையும் இணைந்த நிலைமை (இசை வேளாளர் மேளக்காரர்) எளிதில் புலனுகும்.
2. Dr. Fernando Henriques – Prostitution and Society – A Survey; Vol I Primitive, Classical and Oriental London 1962.
3. 'கூத்து' எனுஞ் சொல்லொடு தொடர்புடைய 'கூத்தி' 'கூத்தியாள்' 'கூத்திக்கள்ளன்' எனும் சொற்கள் பேச்சு வழக்கில் முறையிகந்த பாலுறவு கொள்வாரைக் குறித்தல் நோக்கத்தக்கது.
4. பாடல் 4 இன் பழைய உரை:
   ''பூத்துப் பயன்படாக் கரும்பினையும் காய்த்துப் பயன்படும் நெல்லினையுமுடைய ஊரன் என்றது, மகப்பயந்து பயன்படும் குலமகளிரையும் அஃதில்லாத பொது மகளிரையும் ஒப்பக் கருதி ஒழுகுவான் என்றுளாம்''.

நாலடியார் அமைப்புமுறை

P. K. உலகநாதன்
கிறித்தவக் கல்லூரி, தாம்பரம்.

பதின்மூன்று அதிகாரங்களைப் பெற்று விளங்கும் நாலடியாரின் அறத்துப்பால் துறவறவியல் இல்லறவியல் என்ற இரு பகுப்பாக அமைந்துள்ளது. துறவறவியலுள் அமைந்துள்ள செல்வநிலையாமை, இளமை நிலையாமை, யாக்கை நிலையாமை, அறன் வலியுறுத்தல், தூய்தன்மை, துறவு, சினமின்மை என்ற ஏழு அதிகாரங்களுள் முதல் ஆறு அதிகாரங்கள் துறவறத்தின் இன்றியமையாமையை மட்டும் விளக்கியுள்ளன. ஏழாம் அதிகாரமாகிய சினமின்மை ஒன்றுதான் துறவறத்தின் பண்பினை விளக்குகின்றது. திருக்குறள் துறவறவியலுள் கூறப்பட்டுள்ள அளுடைமை, புலால் மறுத்தல், தவம், கூடாஒழுக்கம், கள்ளாமை, வாய்மை, இன்னு செய்யாமை, கொல்லாமை, மெய்யுணர்தல், அவாவறுத்தல் ஆகியன பற்றி ஒன்றும் நாலடியாரில் கூறப்படவில்லை.

நாலடியாரின் இல்லறவியலிலும் வள்ளுவர் கூறும் இல் வாழ்க்கையின் அடிப்படைப் பண்பாகிய அன்புடைமைப்பற்றியோ, விருந்தோம்பல், இனியவை கூறல், செய்ந்நன்றியறிதல் ஆகிய இல்வாழ்வின் செயல்நலங்களைப் பற்றியோ இல்வாழ்வான், வாழ்க்கைத்துணைவி, மக்கள் என்ற இல்வாழ் உறுப்பினர் பற்றியோ ஒன்றும் மொழியப்படவில்லை; ஆனல் இதன் காமத்துப்பாலில் கற்புடை மகளிர் என்ற அதிகாரத்தில் முதல் ஆறு பாடல்களில் மட்டும்தான் இல்லறத் தலைவியின் இயல்புகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இதன் துறவறவியலுள் இளமை நிலையாமை என்ற அதிகாரத்தில்

'காமநெறி படரும் கண்ணினர்க் கில்லையே
ஏமநெறி படரும் ஆறு'

என்றும்,

'வேற்கண்ணன் என்றிவளை வெஃகன்மின் மற்றிவளும்
கோற்கண்ணள் ஆகும் குனிந்து'

என்றும்,

'வாழ்தலின் ஊதியம் என்னுண்டாம்'

என்றும் இல்லறம் பழிக்கப்பட்டுள்ளது. இத்துறவறவியலின் தூய்தன்மை என்ற அதிகாரத்தில் பெண்துறவு வலியுறுத்தப் படுகின்றது. ஆனால் பெண்ணைத் துறப்பது பற்றித் திருவள்ளுவர் ஒன்றும் கூறவில்லை என்பர். இதன் இல்லற இயலுள் பொறை யுடைமை, பிறர்மனை நயவாமை, ஈகை, மெய்ம்மை, தீவினையச்சம் என்ற ஐந்து அதிகாரங்களில் இல்லறப் பண்புகள் விளக்கப் பட்டுள்ளன. பழவினை என்பது நாலடியாரின் இல்லறவியலுள் அமைந்துள்ள மற்றோர் அதிகாரம் ஆகும்.

திருக்குறளில் ஊழ், இல்லற துறவறவியல்களுக்குப் பின் ஈற்றியலாக – ஓரதிகாரமாக – அமைய நாலடியாரில் அஃது இல்லறவியலுள் இடம்பெற்றுள்ளது.

திருக்குறளில் துறவறவியலுள் அமைந்துள்ள வாய்மை வேறு; நாலடியாரில் இல்லறவியலுள் இடம்பெற்றுள்ள மெய்ம்மை வேறு; முன்னது தீமையாதொன்றும் பயவாத புரைதீர்ந்த சொற்களையும், உண்மைச் சொற்களையும் பேசும் வாய்மையை உணர்த்துவது; பின்னதோ பொருட்களின் இயற்கையான தன்மையை உணர்த்து வது. நாலடியாரின் இம்மெய்ம்மை அதிகாரத்தில் இரப்பவர் களுக்கு ஒரு பொருளைத் தருகின்றேன் என்று சொல்லி அவர்களை நம்பச்செய்து பின்னர் ஏமாற்றுவது, தக்கவர், தகாதவர் தம்தம் தன்மைகளிலிருந்து மாறுதிருத்தல், கேட்டின் பேர்து கைவிடும் நட்பினர் இயல்பு, அறமும் இன்பமும் பொருளால் கைகூடும் என்ற பொருளின் இன்றியமையாமை, நல்கூர்ந்தார் சொல் ஏற்கப்படாமை மெய்ஞ்ஞான நூல்களைக் கற்றுலும் அடங்காதார் என்றும் அடங்காத தன்மை, முதலிய கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாறு துறவறவியலுள் சினமின்மை என்ற அதிகாரத்தின் வாயிலாகவும், இல்லறவியலுள் பொறையுடைமை, பிறர்மனை நயவாமை, ஈகை, மெய்ம்மை, தீவினையச்சம் என்ற ஐந்து அதிகாரங்களின் வாயிலாகவும் அறத்தின் பண்புகளை உணர்த்தும் நாலடியாரின் போக்கைத் திருக்குறளோடு ஒப்பிட்டு டாக்டர் ஜி.யூ. போப் அவர்கள் நாலடியார் மரபிற்கியைந்த அறநெறியை உணர்த்துவதில் திட்பமற்றதாய் உள்ளது' என்று கூறியுள்ளார்.

திருக்குறளோடு ஒப்பிடும்போதுதான் நாலடியார் அறநெறியை உணர்த்துவதில் திட்பமற்றதாய் விளங்குன்றதே தவிர மற்றையப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களோடு ஒப்பிடும்போது அவற்றுள் இதுவே தலைசிறந்ததாய் விளங்குகின்றது எனக் கருத இடமுண்டு. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் இன்னா நாற்பது, இனியவை நாற்பது, ஆசாரக்கோவை முதலியன கற்பனை நயமும், கலை அழகும் இல்லாமல் நீதிகளை மட்டும் நேரே விளக்குவதால் கவிதை நலமின்றிக் காட்சியளிக்கின்றன. ஆனால் கற்பனைச் சிறப்பும் உணர்வு நலமும் கொண்டு விளங்கும் பாடல்கள் பல நாலடியாரில் இடம்பெற்றுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக,

'பல்லாவுள் உய்த்து விடினும் குழக்கன்று
வல்லதாம் தாய்நாடிக் கோடலைத் — தொல்லைப்
பழவினையும் அன்ன தகைத்தேதற் செய்த
கிழவனை நாடிக் கொளற்கு'

என்ற பழவினை அதிகாரப் பாடலும்,

'விளக்கொளியும் வேசையர் நட்பும் இரண்டும்
துளக்கற நாடின்வே றல்ல — விளக்கொளியும்
நெய்யற்ற கண்ணே அறுமே அவரன்பும்
கையற்ற கண்ணே அறும்'.

என்ற பொதுமகளிர் அதிகாரப் பாடலும் கலைநயம் பெற்று விளங்கக் காணலாம்.

W. H. அட்சன் என்ற மேனாட்டு இலக்கியத் திறன் ஆய்வாளர் 'கவிதைக்குரிய பண்புகளையும் அழகுகளையும் இழக்காமல் பாடல்கள் தத்துவ உண்மைகளையும் அறநெறிகளையும் உணர்த்துவதில் குறையொன்றும் இல்லை' என்று கூறியுள்ளார்.

நாலடியாரின் பொருட்பால் அரசியலைப் பற்றி அறிய விரும்புவோர்க்கு ஏமாற்றத்தைத் தருகின்றது. திருக்குறள் பொருட்பாலில் அரசனுக்குரியவை என்று சொல்லப்படும் படை, குடி, கூழ், அமைச்சு, நட்பு, அரண் என்ற ஆறு அங்கங்களும் நாலடியாரில் விளக்கப் பெறவில்லை. ஆனால் அதற்கு மாறுகக் குடி, நட்பு என்ற இரண்டு அங்கங்களைப் பற்றிய கருத்துகள் பெரும்பாலும் இடம் பெற்றுள்ளன.

அரசன் சினந்தாலும் பிறருடைய கல்வியை வவ்வான் என்றும், பிறன் மனைவியை விழைபவனை அரசன் கொல்வான் என்றும், மன்னரின் செல்வத்தை அவரைச் சார்ந்தார் துய்ப்பர் என்றும், அரசனைப்பற்றிய செய்திகள் நாலடியாரில் இடம் பெற்றுள்ளன. நாலடியார் முழுவதும் இம்மூன்று இடங்களில்தான், அரசனைப் பற்றி அறிகின்றோம். மன்னன் வலியும் காலமும் இடனும் அறிந்து இன்சொல், பிரித்தல், கொடை, ஒறுத்தல் என்ற நால்வகை ஆம்புடைகளைக் கொண்டு வினை தெரிந்து ஆற்ற வேண்டும் என்பது பற்றியோ, தெரிந்து தெளியும் ஆற்றல் கொண்டு கொடுங்கோன்மையைத் தவிர்த்துச் செங்கோன்மையை மேற்கொள்ள வேண்டிய திறம் குறித்தோ, ஒற்று ஆளும் வகையினை உணர்த்தியோ, குற்றம் கடிந்து வாழும் இயல்பை விளக்கியோ ஒன்றும் கூறப்பெறவில்லை.

நாலடியாரின் மூன்றும் பகுதியாகிய காமத்துப்பால் முழுமை நிறைந்ததாக அமையவில்லை. இன்ப துன்ப இயல், இன்ப இயல் என்று இரு இயல்களாகப் பிரிக்கப்பட்ட காமத்துப்பாலில் முன்னதில் பொதுமகளிர் என்ற ஓரதிகாரமும் பின்னதில் கற்புடை மகளிர், காமநுதலியல் என்ற இரண்டு அதிகாரங்களும் உள்ளன.

இன்ப இயல் என்ற பிரிவு பொருட்பாலிலும் உள்ளது, காமத்துப் பாலிலும் உள்ளது. பொருட்பாலில் வழங்குவதைத் தலையின்ப இயல் என்றும் காமத்துப்பாலில் இடம்பெறுவதைக் கடையின்ப இயல் என்றும் வழங்கும் மரபு உள்ளது. திருக்குறளில் அன்பின் விழையாது பொருள் விழையும் பொது மகளிரின் இயல்புகள் பொருட்பாலில் வரைவின் மகளிர் என்ற அதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட அவை நாலடியாரில் காமத்துப்பாலில் கூறப் பட்டுள்ளன.

காமத்துப் பாலில் அமைந்துள்ள காமநுதலியல் என்ற ஓரதிகாரத்தையே காமத்துப்பால் என்றும் கருதும் மரபு உள்ளது. இவ்வதிகாரத்தில் அமைந்த பத்துப்பாடல்களும் கிளவித் துறைகளின் வாயிலாக அகப்பொருள் கருத்துகளை உணர்த்துகின்றன. ஆனால் காமத்துப்பாலில் உள்ள பொதுமகளிர் என்ற அதிகாரத்தில் கிளவித் துறைகள் இடம்பெறவில்லை என்பதும் கற்புடை மகளிர் என்ற அதிகாரத்தில் ஈற்று நான்கு பாடல்களில் மட்டும்தான் கிளவித்துறைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. என்பதும் அறியத்தக்கவை எனவே நாலடியாரில் மொத்தம் பதினான்கு பாடல்களின் வாயிலாகத்தான் அகப்பொருள் உணர்த்தப் பெற்றுள்ளது. நாலடியாரில் களவு, கற்பு என்று விரிவாகக் கூறப்பெறும் அருந்தமிழ் அகப்பொருள் போற்றப்படவில்லை எனலாம். இதுபற்றியே, "நாலடியாரில் களவொழுக்கத்தை ஏற்றதற்குச் சான்று இல்லை. திருமணத்தின் பின் மட்டுமே காம இன்பம் நுகர வேண்டும் என்பது நாலடியாரின் கருத்துப் போலும்" என்று டாக்டர் ஆ. வேலுப்பிள்ளை கூறியிருப்பது இங்குச் சிந்திக்கத் தக்கதாகும்.

தொல்காப்பியம் காட்டும் தாய்

கு. எழிலரசு
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை

நோக்கம்

'ஈன்று புறந்தருதல் என்தலைக் கடனே' என வரையறுத் துரைத்தவர்கள் சங்கச் சான்றோர்கள். இவ்வுயர்ந்த கடமைக் குரிய தாய், தொல்காப்பியத்தில் எவ்வாறு சுட்டப்படுகின்றாள் என் பதை ஆராய்வதே இக்கட்டுரை.

1. தாய் – மகன்

மகனின் குழந்தைப் பருவத்தில் தாய் : தன் தலைமகனுடன் தொடர்புகொண்டுள்ள பரத்தையொருத்தித் தன் குழந்தையை உள்ளத்தால் உள்ளுதலை உணர்ந்து, அதனை வெறுக்கின்றாள் தாய். விளைவு? தன் மகன், அவனுடைய தந்தையுடன் வெளியே செல்வ தையும் தடுக்கின்றாள்; தன் அணைப்பில் வைத்துக் காக்கின்றாள். (தொல். 1093 : 32–34) இச் செயல், குழந்தையை வளர்ப்பதில் அவளுக்குள்ள பொறுப்பையும், மனையறத்தில் அவளுக்குள்ள உரிமையையும் ஓரளவு வெளிப்படுத்துகின்றது. ஒழுக்கம் நிறைந்த வனகத் தன் குழந்தையை உருவாக்குவதில் தாய் விழிப்புணர்ச்சி யுடன் செயல்படுகின்றாள் (தொல். 1093:24). ஒழுக்க உணர்வோடு வளர்க்கப்பட்ட தன் மகனின் செயல்களில் ஏதேனும் குறைபாடு நேரக் கூடுமோ என்ற அச்சவுணர்வால்தான் போலும், காமக் கிழத்தித் தன் குழந்தையுடன் விளையாடிய செயலைச் சுட்டித் தன் தலைமகனுடன் ஊடுகின்றாள் (தொல். 1093:18-19)! தன் தலைவன், இரண்டாவது இல்லக்கிழத்தியின் இல்லத்திலேயே நெடுநாள்

தங்கிவிடின், தான், ஈன்று புறந்தருதலாகிய தன் கடனைத் தன் மகனுக்குச் செவ்வனே செய்ய முடியாது; சான்றோனாக்குதலாகிய தந்தைக்குரிய கடனும் செவ்வனே நடைபெறாது; ஆகலின், தன் மகனின் எதிர்கால நல்வாழ்விற்காகத் தன்னையே தாழ்த்திக் கொள்கின்றாள்; தன் மகனையே ஊடல் தீர்க்கும் வாயிலாகக் கொள்கிறாள். இரண்டாவது இல்லக்கிழத்தியின் இல்லத்திற்குச் செல்கின்றாள் (தொல். 1118:3). தன்நிலைத் தாழினும் தன்கடன் தாழாத் தாய்மையைத் தெளிவாக இங்கு உணரமுடிகின்றது

மகன் ஏமஞ்சான்ற நிலையில் தாய் : இல்லற வாழ்வில் நிறைவான இன்பத்தை எய்திய பின்னர், தாய், தன் கணவனுக்குத் துணைநின்று, அறம்புரி சுற்றத்தினருடன் கூடி, அறத்தொண்டாற்றி வருகின்றாள்; தன் அறவாழ்வு நிலையில், அவள், ஏமஞ்சான்ற தன்னுடைய மகனின் பாதுகாப்பில் அவனுடைய இல்லத்திலேயே வாழ்கின்றாள் (தொல். 1138).

மகன் விழுப்புண்பட்டு இறந்த நிலையில் தாய் : போரில் தன் மகன் சிறப்பெய்தி இறந்தான் எனக் கேட்ட தாய், போர்க்களஞ் சென்று புண்பட்ட உடல்கண்டு, தன்னுயிர் நீக்கின்றாள் (தொல். 1025 : 32 - 33). இங்கு, தாய் தன் மகன்பாலுள்ள அன்பு மேலீட்டால் இறக்கின்றாளா? தன் கணவன் இறந்த பின்பும் எந்த மகனுக்காக உயிர் வாழ்ந்தாளோ – பின்பு எந்த மகனின் பாதுகாப்பில் வாழ்ந்தாளோ – அந்த மகனே இறந்த பிறகு, சமுதாயத்தில் வாழ விரும்பாது இறக்கின்றாளா? பிறர் சுட்டுவதுபோல், தன் மகன் புறமுதுகிட்டான் என்று கண்டதும் குடிக்குவரும் பழிக்கஞ்சி இறக்கின்றாளா? இவை ஆராயத்தக்கவை.

2. தாய் – மகள்

மகளின் 'குறியிடம்' படுதல் நிலையில் தாய் : தொல்காப்பியம் காட்டும் தாய் – மகள் பிணைப்பு நிலையை, மகளின் களவுக் கால வாழ்வின் போதுதான் – களவுக்கால வாழ்க்கையோடுதான் காண முடிகிறது. மகளின் களவு அலராகாக் காலம்வரை தாய், தன் மகள் மீது எவ்வித ஐயுறவும் கொள்வதில்லை; மகளின் களவு அலராகிய நிலையில்தான் அவளின் மெய்வழி வேறுபாடுகளை உற்று

நோக்கி ஆராய முற்படுகின்ருள் (தொல். 1061:1-2). மகள் அறியாத வகையில், மகளின் செயல்களில் மேலும் ஆழ்ந்த கண்காணிப்பைச் செலுத்துகின்ருள்.

மகளின் 'வரைவு கடாதல்' நிலையில் தாய்: நாளுக்குநாள் தன் மகளின் உடல் மெலிவதைக் கண்ட தாய், கட்டினும் கழங்கினும் குறிபார்த்தும், வெறியாட்டுவித்தும் செய்வன செய்கின்ருள். ஆயினும், தன் மகளின் உடல் மெலிவு நாளுக்குநாள் அதிகமாவதை உணர்கின்ருள். தன் மகள் காதல் மிகுதியால் கனவில் அரற்றுவதையும் கேட்கின்ருள் (தொல். 1061:3–6).

மகளின் 'அறத்தொடு நிற்றல்' நிலையில் தாய்: மகளின் களவு வாழ்க்கை பற்றிய உண்மைகளைத் தோழியின் வழியாகத் தெளிகின்ருள் (தொல். 1061:/). தலைமகனின் பண்புகளை அறிவர்பழி அறிகின்ருள் (தொல்.1063). தக்கதையறிந்து பெரிதும் மகிழ்ந்த தாய், தக்கானுக்கே தன் மகளைக் கூட்டிவைத்த தெய்வத்தை வாழ்த்துகின்ருள் (தொல்.1061:7).

மகளின் உடன்போக்கு நிலையில் தாய்: தன் மகள் அவளுடைய காதலனுடன் உடன்போக்குச் சென்றதை அறிந்த தாய். தன் தவற்றிற்காகத் தன்னையும், தன்னிடமிருந்து தன் மகளைப் பிரித்தமைக்காகத் தன் மகளின் காதலனையும், தன் உள்ளத்தை உணராமல் உடன்சென்ற தன் மகளையும் சுட்டிப் புலம்புகின்ருள் (தொல். 982:1). அதே நேரத்தில் தன் மகள், அவள் விரும்பிய ஒருவனுடன் இல்லறம் மேற்கொண்டதை உடன்பட்டு உவக்கின்ருள் (தொல். 1061:8-9). எப்படியேனும் தன்மகள் தன்பால் வாராள என ஏங்குகின்ருள் அவள் வரவை எதிர்நோக்கி நிற்கின்ருள்.

மகளின் கற்பு வாழ்க்கையில் தாய்: திருமணம் முடிந்தபின் தன் மகளும் ஓர் இல்லத்தின் தலைமகளாகின்ருள்; அவள் தன்னைப் போலவே அறம், பொருள், இன்பங்களில் வழாது இல்லறத்தை இனிது நடத்தும் பக்குவம் பெற்றவள் என்ற மன உறுதியைத் தாய் அடைகின்ருள் போலும்! மகளின் இல்லற நிலையில் தன் தலையீட்டை அவள் பெரிதும் குறைத்துக் கொள்கின்ருள். ஆகவே தான், கற்புக்கால வாழ்க்கையில் தலைமகளுக்கும் தாய்க்கும்

எத்தகைய நெருக்கமும் இன்மையைத் தொல்காப்பியத்தால் உணர முடிகின்றது (தொல்.1148).

3. தாய் – தந்தை

தாயும் தந்தையும் மகப்பேற்றை ஓர் அரிய பேருகவே கருதுகின்றனர்; நெய்யணித் திருநாளில் தந்தை தன் சமுதாய குடித்தலைமையுடையார்க்கும் அமரர்க்கும் பெருஞ்சிறப்புச் செய்கின்ருன் (தொல். 1092 : 27–30).

தந்தையின் பரத்தமையை அவனுக்கே எடுத்துக்காட்ட, பரத்தை தன் மகனை உள்ளியதையும், காமக்கிழத்தித் தன் மகனைத் தழீஇ விளையாடியதையும், தன் மகன் செய்யும் சிறு தவற்றையும் தக்க வாய்ப்புகளாகக் கொள்கின்ருள் தாய் அணிகலன்கள் பூட்டித் தன் மகனையே வாயிலர்கக் கொண்டு இரண்டாம் மனைவியின் இல்லத்திற்குத் தாய் வரும்போது, தந்தை அவள் நிலையைக் கண்டுத் தன் தவறுணர்ந்து கலங்குகின்ருன் (தொல். 1118 : 3–4)

4. தாய் – செவிலி

செவிலி எனப்படுவோள் தாயின் தோழியாவாள்; இவள், மகளின் வளர்ப்பு நிலையில் தாயினும் பெரும்பங்கை ஏற்கின்ருள். மகளின் களவுக்கால வாழ்க்கையில் பெரிதும் ஈடுபாடுகொண்டு, அதுபற்றிய உண்மைகளை அறிவதிலும், மகள்மீது ஆழ்ந்த கண்காணிப்புச் செலுத்துவதிலும் (தொல். 1081) மகளுக்குரிய வாழ்வியல் நெறிமுறைகள் எடுத்துரைப்பதிலும் செவிலித்தாயே பெரும்பங்கேற்கின்ருள். அதனுல்தான் போலும் 'தாயெனப் படுவோள்செவிலியாகும்' (தொல். 1070 : 2) எனத்துணிந்து தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது.

தாய் சமுதாயத்தோடு ஒன்ற, அறம் பொருள் இன்பங்களில் வழாமல் இல்லறத்தை இனிதே நடத்த வேண்டிய கடப்பாடுகளும் உடையவளாதலின், செவிலியே தலைமகளுடன் நெருங்கிய உறவு கொள்ளும் வாய்ப்பைப் பெருகின்ருள் என்பது உரையாசிரியர்கள் கருத்து. தாயும் செவிலியைப் போல் உணர்வுடம்

பட்ட நிலையில்தான் தன் மகளின் களவுக்காலக் கூற்றுக் குரியவளாகின்றாள் (தொல். 1062) என்னும் கருத்தும் இங்கு நோக்கத்தக்கது.

தொல்காப்பியம் காட்டும் தாய் குடிப்பெருமையும், செல்வ வளமும் மிக்கவள். அன்புணர்வும் அருளுணர்வும், நன்னெறி யுணர்வும், நம்பிக்கையுணர்வும், பொறுப்புணர்வும், பொறுமை யுணர்வும், உரிமையுணர்வும் உடையவள்; பெண்மையின் மென் மையள்; தாய்மையின் தகைமையும் தவிப்புமுடையவள்; அறநெஞ் சினள். அவள், சோதனையின் 'முனை'களைத் தாங்கிக் கொள்ள முனை யும் அதே நேரத்தில் விளைவுகளையும் தெளிவாக அறிகின்றாள். அதனால் விளையும் விளைவுகளே தன்வயின் உரிமையும், மகன் வயின் கண்டிப்பும், கணவன்வயின் ஊடலும் எனலாம்.

குழந்தை வளர்ப்பில், மகனை வளர்ப்பதில் தாய் காட்டும் ஈடு பாடு மட்டுமே பெரிதும் வெளிப்படுகின்றது. இதற்குத் 'தந்தையர் ஒப்பர் மக்கள்' (தொல். 1093: 23) என்ற சமுதாய அனுபவ நம்பிக்கை, மகன் முதுமைகாலத்தில் பெற்றோரைக் காப்பாற்றுதல், ஆண்வழி சொத்துரிமை முதலியவை ஒருசில காரணங்களாக இருக்கலாமோ? சமுதாயத்தில் தவிர்க்க முடியாததாக விளங்கும் களவு வாழ்க்கையைத் தாய் வெறுக்கவில்லை; களவு வாழ்க்கையைத் தன்னுடைய மகள் மேற்கொண்டொழுகுவதற்காக அவளைக் கடிந் துரைக்கவும் இல்லை. ஆனால், மகளின் செயல்முறைகளால் பழி யேதேனும் தன்குடிக்கு ஏற்பட்டுவிடக்கூடாதே என்பதில் பெரி தும் விழிப்புணர்வோடு செயல்பட்டுத் தன்மகள் எவனைக் காதலித் தாளோ அவனுக்கே அவளை மணமுடித்து வைக்கவும் விரும்புகின் றாள். எந்த நிலையிலும் தன் மகளின் நல்வாழ்வையே நாடுகின்றாள்.

தொல்காப்பியம் காட்டும் சமுதாயம் தந்தைவழிச் சமுதாயம்; தலைமகனை வழிபட்டு எழவேண்டியது தலைமகளின் இயல்பான பண்பு என்பதும்(தொல் 1106),அவன் சோர்வு காத்தல் அவளுடைய கடன் என்பதும் (தொல்.1120) தொல்காப்பியம் காட்டும்/வற்புறுத் தும் நெறி. ஆதலான், தந்தை தலைமையிடத்தில் விளங்க, தாய் அவனுடைய தலைமைச் சிறப்புக்குக் குறை நேராது காக்க

முனைகின்றாள்; அவன் செய்யும் குறைகளை வெளிப்படையாக எடுத்துரைக்காது, அவனே உணர்ந்துகொள்ளும் வகையில் தனக்குள்ள ஓரளவர்ன உரிமை முறைகளைப் பயன்படுத்திப் பக்குவமாக எடுத்துரைக்கின்றாள். தாய்—தந்தை உறவைப் பொறுத்தவரையில் தாயின் போராட்ட மனநிலையைத்தான் பெரும்பாலான இடங்களில் தொல்காப்பியம் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றது எனலாம். சில சமுதாயக் கட்டுப்பாடுகளுக்கடங்கித் தன்னையே அடக்கிக் கொள்பவளாக அவள் விளங்குகின்றாள். தந்தையின் இரண்டாவது மணம், சமுதாயத்தில், தாய் ஓர் இரக்கநிலைக்குரியவளாக மாறுவதற்கு வழிவகுத்துவிடுகின்றது எனலாம். தாய்மையைப் போற்றிய சமுதாயத்தில், தன் மனைவி தாயானபோதும் அவளின் தாய்மையை அத்துணையளவு மதிக்காது, வேறொத்தியைத் தலைமைக்குணம் வாய்ந்த ஒருவனே நாடுகின்றான் என்றால், இதற்குச் செல்வநிலை, பாலுணர்ச்சி ஆகியவை மட்டும்தான் காரணங்களா? பிறவும் உளவா? என்பது ஆராய்தற்குரியது.

கட்டினும் கழங்கினும் குறிபார்த்து நன்மை தீமைகளை அறிதல், வெறியாட்டின்வழி நோயைப் போக்குதல், ஆகியவற்றால் நல்லது நிகழும் எனக் கருதல் முதலாய சமுதாய நம்பிக்கைகளைத் தொல்காப்பியம் காட்டும் தாய்வழியாக அறிய முடிகின்றது.

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றெழுதுவாள்" — ஓர் ஆய்வு

ஆ. ஐயம்பெருமாள்
விவேகானந்த கல்லூரி, திருவேடகம்.

திருவள்ளுவரின் இக்கூற்று ஒரு குறிப்பிட்ட சமய அடிப்படைக் கருத்தாமோ என்று ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றெழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யும் மழை"

என்று திருக்குறள் பாடுகிறது. "வறனோடின் வையகத்து வான்றருங் கற்பினாள்" என்று கலித்தொகை முழங்குகிறது. சங்கம் மருவிய காலத்தில் தோன்றிய சிலம்பு,

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றெழுவாளைத்
தெய்வந் தொழுந்தகைமை திண்ணிதால்"

என்று தெய்வந் தொழாக் கொள்கையைச் சுட்டுகிறது. மணிமேகலையோ திருவள்ளுவர் முழுக் குறட்பாவை அப்படியே யேற்றுப் பாடியுள்ளது.

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றெழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யும் பெருமழை யென்றவப்
பொய்யில் புலவன் பொருளுரை தேராய்."

மணிமேகலை ஆசிரியர் சாத்தனார் இக்குறளைப் பூதசதுக்கத்தின் வாயிலாக எடுத்துக் கூறுகிறார். பூதசதுக்கம் மருதி என்ற மங்கையிடம் கூறும் கூற்று இது. பூதசதுக்கம், மருதி பிறர் நெஞ்சு புகுந்ததற்கு அவள் இந்திர விழாவின் கேளிக்கைகளில் கலந்து

கொண்டு, இந்திரனையும் தொழுது திரும்பியதைச் சுட்டிக் காட்டிய தோடு பொய்யில் புலவன் பொருளுரையையும் எடுத்தியம்பியது. மருதி தன் குறையுணர்ந்து வீடு திரும்பினுள். இக்கதை தன் கணவனுகிய தெய்வத்தைத் தவிர பிற தெய்வத்தைத் தொழுதமை யால் மருதிக்கு வந்த தீங்கை மிகத் தெளிவாக எடுத்துரைக்கிறது.

மணிமேகலையில் மீண்டும் இக்கருத்து வருகிறது. மாதவியின் தாய் சித்ராபதி உதயகுமாரனிடம் மணிமேகலையும் தானும் பிறந்த கணிகையரின் குலத்தை இகழ்ந்துரைத்து மணிமேகலையை இளவர சன் எவ்வாறேனும் அடைதல் வேண்டும் என்ற கருத்தோடு அவனைத் தூண்டும்போது,

"நிறையிற் காத்துப் பிறர்பிறர்க் காணுது
கொண்டோ னல்லது தெய்வமும் பேணுப்
பெண்டிர்தங் குடியிற் பிறந்தா ளல்லள்"

என்று கூறுகிருள். ஈண்டும் குலமகளுக்குக் கொழுநனே தெய்வம், பிற தெய்வங்கள் தொழுந் தகுதி யுடையாரல்லர் என்ற கருத்து விளக்கமே கிடைக்கிறது.

கொங்குவேளிர் பாடிய உதயணன் கதையில்,

"கையது வீழினுங் கணவ னல்லது
தெய்வ மறியாத் தேர்ந்துணர் காட்சிப்
படிவக் கற்பிற் பலகேர் மகளிருள்
தொடியோள்"

என்று வாசவதத்தையின் தாய் கோப்பெருந்தேவி பாராட்டப் படுகிருள். உறங்கும் பொழுதும் கணவனைத் தவிர பிற தெய்வம் ஒன்றையும் அறியாத கற்பு என்றும், தேர்ந்துணர் காட்சிப் படிவக் கற்பென்றும் கோப்பெருந்தேவியின் கற்பு விதந்தோதப் படுகிறது.

கொங்குவேளிர் குலமகளிர் கற்பை,

"ஆண்பெயர்க் கிளவி நாண்மகிழ் கடவ
வழுக்கிக் கூறினும் வடுவென நாணி
ஒழுக்க நுனித்த வூராண் மகளிர்."

என்று பாடி வியக்கிறுர். நல்லொழுக்கத்தையே நுண்ணிதாக மேற்கொள்ளுதலையுடைய அவர்தம் கற்பு, சேவல், களிறு என்பன போன்ற ஆண்பாற் பெயர்களைக்கூட வழுவென நாணிக் கூருத அத்துணைத் தூய கற்பாம்.

திருத்தக்கத்தேவர் பாடியருளிய சீவக சிந்தாமணியில்,

''காமனை யென்றுஞ் சொல்லார் கணவர்கை தொழுது வாழ்வார்
தேமலர் திருவோ டொப்பர் சேர்ந்தவன் செல்லல் தீர்ப்பார்''

என்ற பாவடிகள் சீவகன் கூற்ருக வருகின்றன. காமன் என்ற பெயரையுங் கூருதவாராய்த் தத்தம் கணவரைக் கைதொழுது வாழ்வாரே கற்புடைய மகளிர் என்று சீவகன் பவதத்தனிடம் குலமகளிர் இயல்பு கூறிச் செல்கிருன். தீய கனுக் கண்டு பரிதவிக்கும் கண்ணகியின் துயர் போக்க வழி கூறும் தேவந்தியிடம் கண்ணகி காமன் என்ற பெயரைக் கூடத் தன் வாயினுற் கூருது. ''பீடன்று'' என்று மட்டும் அடக்கத்தோடு கூறித் தம் கடவுள் தொழாக் கொள்கையைப் புலப்படுத்தியதும் இதோடு ஒப்ப வைத்து எண்ணத்தக்கது.

அகநானூறு ''கடவுட் கற்பின் மடவோள்'' என்றும் ''கடவுட் கற்பொடு குடிக்கு விளக்காகிய புதல்வன் பயந்த புகழ்மிகு சிறப்பின்'' என்றும் கற்பினைப் பற்றிப் பேசுந்திறம் சிந்திக்கற் பாலது, இத்தொடருக்குத் தெய்வத் தன்மையொடு பொருந்திய கற்பு என்று பொருள் காணலாம். இன்னும் இத்தொடருக்குத் தெய்வத்தைத் தூய அன்போடு வழிபடுவது போன்று கணவனையும் எத்தகைய சூழ்நிலையிலும் சலனமற்ற தூய சிந்தையோடு வழிபட்டு அன்பு செலுத்துதலேயாம் என்றும் பொருள் விரிக்கலா மன்றே! இதனுலன்றே கவுந்தியடிகள் கணவனுக்காகத் துயருறும் கண்ணகியைத் ''தன்துயர் காணுத் தகைசால் பூங்கொடி'' என்றும், ''கற்புக்கடம் பூண்ட தெய்வம்'' என்றும் பாராட்டு கின்ருர். தன்னுடன் மதுரை வந்து சிலம்பையுங் கொடுத்துத் தன்துயர் களைந்த மனைவியைக் ''கற்பின் கொழுந்தே'' என்று கோவலன் போற்றுஞ் சொற்களும் பொருள் பொதிந்தனவே.

கபிலர் "குறிஞ்சிக்கலி ஒன்றில்" தலைவி அருமழை தரல் வேண்டின் தருகிற்கும் பெருமையுடையவள். என்றும் குறவர் மகளிர் கற்புக்கடம் பூண்டொழுகித் தம் கேள்வரைத் தொழுதெழலால் அவர்தம் கொழுநர் தொடுத்த அம்புகளும் இலக்கைத் தப்புவதில்லையென்னுஞ் செய்திகளோடு, தோழியும் தலைவியும் மலையிலே உறையுந் தெய்வம் உவக்கும்படி குரவையாடி மகிழ்வதையும் உடன் பாடிச் செல்கிறார். இங்கு குறவர் மகளிர் தத்தம் கணவரைத் தொழுவதோடு கடவுளையும் தொழுது வாழும் வாழ்க்கையைக் காண்கின்றோம்.

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற்றொழுதெழுவாள்" என்று பாடிய திருவள்ளுவர் "வாலறிவன்" என்று கடவுள் வாழ்த்தில் இறைவனைச் சுட்டி அவன் "நற்றாள் தொழாலே கற்றதனால் ஆகும் பயன்" என்கிறார். "வானுறையும் தெய்வத்துள் வைக்கப்படும்" "தென்புலத்தார் தெய்வம் விருந்து ஒக்கல்தான்" என்ற இரு குறட்பாக்களிலும் தெய்வம் என்ற சொல்லாட்சி உளது. தெய்வ நம்பிக்கை கொண்ட திருவள்ளுவர் "தெய்வந் தொழாஅள்" என்று கூறும்போது குலமகளிர் தெய்வத்தைத் தொழக்கூடாது என்ற கருத்தில் கூறியிருப்பார் என்று கூறுதல் பொருந்தாது, குலமகளுக்குக் கணவன் இறைவனுக்கு இணையானவன் என்பதே அவர் கருத்தாம். திருவள்ளுவர் பெருங்கவிஞராதலின் தான் சொல்ல எண்ணிய கருத்துடன் சிறிது கற்பனையையும் கலந்து கவிதை நயத்தோடு கூறுகிறார். மனையறம் மாட்சிமை யுடையதாக மலர அவர் கையாளும் உத்தி, அவ்வளவுதான்.

சமணச் சார்புடைய காப்பியமான சிலம்பு பாடிய இளங்கோவடிகள், கொண்ட கொழுநனாகிய தெய்வத்தைத் தவிர, காமவேள் கோட்டம் சென்று காமனைக் கடவுளாக எண்ணி இறைஞ்சுதல் கற்புடைய மாதர்க்குப் பொற்புடைச் செயலாகாது என்பதைப் "பீடன்று" என்று நாகரிகமாகக் கண்ணகி கூற்றில் வைத்து விளக்குகிறார் என்பதை முன்னர்க் கண்டோம். சாத்தனார் இன்னும் அழுத்தமாக கணவன் தவிர வேறு கடவுளாகிய இந்திரனைத் தொழுத செயல் வள்ளுவர் குறள் நெறிக்குப் புறம்பானது எனச் சதுக்கபூதத்தின் வாயிலாக மருதியின் செய்கையை மெய்

யாகவே கண்டிக்கிருர். ஆதலான் இளங்கோவடிகட்கும் சாத்த ஞர்க்கும் ''தெய்வந் தொழாக் கொள்கை'' உடன்பாடோ என்ற ஐயம் எழுவது இயல்பே, அதை ஆராயலாம்.

பௌத்த சமயத்தார் கடவுள் என ஒருவர் உண்டு என்ற கொள்கையை ஏற்றுக்கொள்ளா விடினும் அவர்கள் போதி மாதவனை வழிபடுவோரே. மணிமேகலைக் காப்பியத்தில் மணிமேகலை போதி மாதவனைப் பலவாறு பரவி வணங்குவதைப் பார்க்கின்ருேம். பாத்திரம்பெற்ற காதை புத்தன் புகழை மிக விரிவாகவே பர்டுகிறது. பௌத்தர்கள் புத்தருடைய திருவடிகளையும் புத்த பீடிகையையும், புத்தரையும் வழிபடுபவர்களே. சிலப்பதிகாரத்தில் கவுந்தியடிகள் அருகன் புகழ் பாடி இறைஞ்சுவதை ''நாடுகாண் காதை'' மிகவும் விரிவாகப் பேசுகிறது. ''மொழிப்பொருள் தெய்வம்'' துணையாக இவர்களுக்கு அமையட்டும் என்று இளங்கோவடிகள் கவிக் கூற்ருகக் கூறுகிருர். ''தெய்வந் தெளிமின்'' என்று இளங்கோ உலத்தோர்க்கு அறிவுரை வழங்குகிருர்.

அறத்தைப் பரப்பும் சாரணர் தோன்றக், கவுந்தியடிகளோடு கோவலனும் கண்ணகியும் சாரணர் கால்களில் வீழ்ந்து வணங்குகின்றனர். சாரணர் அறமுறைத்து வான்வழியே செல்லும்பொழுதும் பந்தம் அறுவதாக என்று கூறி மூவரும் சாரணரை வணங்கி நிற்கின்றனர்.

சிந்தாமணியில் சச்சந்தன் மனைவி விசயை கனவுகள் கண்டு துயிலெழுகின்ருள். ''துயிலெழுந்து, கண்களைக் கழுவி, கலைநலம் பல தாங்கித் தீவினையை வெல்லும் அறவாழியையுடைய அருகனை வணங்கி நின்ருள்'' என்று ஆசிரியரே கவிக்கூற்ருகத் தெரிவிக்கிருர். சமணக் காப்பியங்களில் வரும் தலைவியர், தலைவர்கள் எல்லோரும் அருகனைப் பாடிப் பரவுவதைப் பலவிடங்களில் பார்க்கின்ருேம். சமண சமயத்திலும் கடவுள் என்ற நிலையில் ஒருவர் இல்லை என்ருலும் கேவலஞானம் பெற்ற அருகர், சித்தர் முதலானேரும் ஆசாரியர், ஆசிரியர், சாது ஆகிய பெரியோர்களும் வழிபாட்டிற்குரியோரே. இவர்களைச் சமணர் பஞ்சபரமேஷ்டிகள் என்பர். வைதிகக் கடவுளராகிய சிவன், திருமால், பிரமன், இந்திரன், காமன் ஆகிய தெய்வங்களைப் பௌத்தரும் சமணரும் தொழு

வதில்லையே தவிர, அவர்கள் முறையே புத்தனையும் அருகனையும் நாளும் வணங்குகின்றவர்களே. இல்லறத்தார் நடோறும் நிறைவேற்ற வேண்டிய கடமைகளுள் கடவுள் வழிபாட்டை முதற் கடமையாக "நியமசாரா" என்ற நூல் கூறும் செய்தியும் ஈண்டு மனங்கொளற்குரியது.

அகநானூறு பேசும் கடவுட் கற்பு வள்ளுவர் காலத்தில் கடவுளைக்கூடத் தொழாக் கற்பாக வழக்குப்பெற்றது. பெய்யெனப் பெய்யும் மழை வழக்குப் பெற்றதைப் போன்று, பின்னர்த் தோன்றிய காப்பியக் கவிஞர்கள் அக்கருத்தைத் தம் காப்பியங்களில் பொன்னேபோல் போற்றி வழக்கு வழிப்படுத்திவிட்டனர்.

"உயர்ந்தோர் கிளவியும் வழக்கொடு புணர்தலின் வழக்கு வழிபடுத்தல் செய்யுட்குக் கடனே" தொல்காப்பியர் நூற்பாவின் படி "தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றொழுதெழுவாள்" என்று பாடிய உயர்ந்தோராய வள்ளுவர் மொழியும் வழக்கு வழிப்பட்டுச் செய்யுட்குப் பொருளாயது. பின்னர் அதுவே கவி மரபும் ஆயிற்று. ஆகவே திருவள்ளுவர் குறள் ஒரு குறிப்பிட்ட சமயக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் பிறந்ததன்றென வுணர்க.

திருவரங்கத்தந்தாதி — சில உவமைகள்

ந. கடிகாசலம்
திருவேங்கடவன் பல்கலைக்கழகம், திருப்பதி.

முகவுரை : 'திவ்விய கவி' என்று சிறப்பிக்கப்பெறும் பிள்ளைப் பெருமாள் அய்யங்கார் இயற்றிய நூல் திருவரங்கத்தந்தாதி. திருவரங்கத்தில் பள்ளி கொள்ளும் திருவரங்கன் மீது பாடப்பெற்ற இந்நூலில் அய்யங்கார் கையாண்டுள்ள சில உவமைகளை எடுத்துரைப்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

காக்கையும் கவிஞரும் : பிள்ளைப் பெருமாள் அய்யங்கார் திருமால் மீது அளவு கடந்த பக்தி கொண்டவர்; அவனைத் தவிர வேறு யாரையும் தொழவும், பாடவும் விரும்பாதவர். இவர் சிறந்த வைணவ பக்தருமாவார். இவர் பாடிய எட்டு நூல்களும்[1] 'அஷ்டப் பிரபந்தம்' என வழங்குகின்றன. உவமைகளின் துணை கொண்டு இறைவனின் பெருமைகளையும், அவனை வணங்கும் அடியவர் பெறும் பயன்களையும் பக்தி நயம் சிந்தப் பாடியுள்ளப் பாங்கினை அவர்தம் நூல்களில் காணலாம். தான் கவி பாடியது குறித்து அவர் சொல்லும் கருத்தைச் செய்தியைக் காண்போம்: காக்கை ஒன்று கத்துகிறது. இவ்வொலியை 'செல்விருந்து ஓம்பி வரும் விருந்து பார்த்திருப்பவர்' நல்ல சகுனமாக எடுத்துக் கொள்வர். அதுபோல தன் வாயில் வந்தவாறு சொல்கின்ற சொற்களை எம்பெருமான் நன்மையாக ஏற்றுக்கொள்வான் என எண்ணித்தாம் கவி பாடியதாகத் – **தன் கவியைக் காக்கையின் கரைதலுக்கு ஒப்பிட்டுக் கூறுகிறார் அய்யங்கார்.** இவ் உவமை இடம் பெற்ற பாடல் இது :

"கூவிநின்று
குறியானை காத்தவனை, பாடினேன்—கொடி கூப்பிடினும்
குறியா நயப்பவர் போல், கொடியேன் சொலும்
[கொள்வன் என்றே."[2]

[கூவி... காத்தவனை—'ஆதிமூலமே' என்று கூவி அழைத்துத் தியானித்த கஜேந்திராழ்வானைக் காப்பாற்றிய திருமாலை: கொடி—காக்கை; குறியா—குறியாக: நல்ல நிமித்தமாக;]

இப் பாடலைக் காணுங்கால்,

" நாக்கு நின்னையல் லாலறி யாது
நான் அதஞ்சுவ னென்வச மன்று,
மூர்க்குப் பேசுகின் றுனிவ னென்று
முனிவா யேலுமென் நாவினுக் காற்றேன்,
காக்கை வாயிலும் கட்டுரை கொள்வர்
கார ணுகரு ளக்கொடி யானே! "[3]

என்னும் பெரியாழ்வார் பாசுரம் நினைவுக்கு வருகிறது. ஆழ்வார்கள் பாடிய பாசுரங்களின் செல்வாக்கினை அய்யங்காரின் பாடல்களில் காணலாம் என்பதற்கு இதுவும் எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றது.

தயிரும் மனமும்: திருவரங்கத்து எம்பெருமானின் கருணை அய்யங்காருக்குக் கிட்டவில்லை. ஆகவே இந்த மானிடப் பிறவி இன்னும் வந்து விடுமோ என அஞ்சி, சிந்திக்கிறார். **கடைகின்ற பொழுது அலைக்கப்பட்ட வெண்மையான தயிர் போல நிலையாக** நிற்காது சுழன்று வருகின்ற மனத்தின் கவலையாகிய காயம் ஆறவில்லை என்று கூறி, விரைவில் அருள்புரியுமாறு வேண்டுகிறார்.

"மதிக்க அலைப்புண்ட வெண்தயிர் போல மறுகுறும்என்
மதிக் கவலைப்புண் தணிகின்றிலேன்"[4]

என்பது அவர் கூற்று.

கொசுவும் கவியும்: தம்முடைய புலம்பலை இறைவன் கேட்பானோ என்ற ஐயம் அய்யங்காருக்கு எழுகின்றது. நித்திய சூரிகளுடைய மங்கல வாழ்த்தொலியைச் செவிமடுக்காது தம்முடைய புலம்பலைக் கேட்பானோ என்று இரங்குகிறார். இந்த

ஏக்கத்தை மிக அழகானதோர் உவமை மூலம் வடித்துக் காட்டுகிறுர். காட்டிலே சிலந்தி பின்னிய வலையிலே சிக்கிக் கொண்ட ஒரு கொசு உடல் தவிப்பினுல் அரற்றுகிறது. அதுபோல நோய் எண்ணும் வலையின்கண் அகப்பட்டுக்கொண்ட கவிஞர்தம் வாய்விட்டுப் புலம்புகிறுர்.

''வனத்தில் சிலம்பி விடுநூலுள் பட்டு மசகமெய்த்த
வனத்தின் சிலம்பின போல்பிணி வாய்ப்பட்டு எண்
[வாய்புலம்பின்''[5]

என்னும் வரிகள் மேற்கூறிய கருத்தைப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றன. மேலும் இதே பாடலில், திருவரங்கத்தில் நீரில் வாழ்கின்ற அன்னப் பறவைகளைக் குறிப்பிடுங்கால்.

''சிலம்பின் குரலன்னம்''

என்று சிலம்பு என்னும் காலணியின் ஒலி போன்ற குரல்ஒலியை உடைய அன்னப்பறவைகள் என்றும் உவமித்துக் காட்டுகிறுர். அன்னத்தின் குரலுக்குச் சிலம்பொலி உவமையாதலை,

''மின்னுர்சிலம்பிற் சிலம்புங்குர லண்ணம்''

என்ற சீவகசிந்தாமணி வரியாலும் உணரலாம்.

ஈயும் மனிதரும்: இனி அய்யங்கார் இறைவன் மீது பக்தி கொள்ளாது மடந்தையர் மீது மோகம் கொண்டு அலைகின்ற மனிதர்களை நினைத்து வருந்துகிறுர். ஆண்டவனை நினையாது, ஆரணங்குகளை நினைக்கும் மானிடர் செயல் மிகவும் அநீதியானது என்பது அவர்தம் கருத்து. இத்தகைய மானிடர் கோழை (சளி) யில் அகப்பட்டுத் தவிக்கும் ஈயினைப் போன்றவர் என்று தம் பாடலில் கூறுகிறுர்; திருமாலைப் புகழ்வதையும் இதில் காணலாம். திருவரங்கநாதன் – துவாரகாபுரியில் வந்து சேர்ந்த பட்டத்து மங்கையர் எண்மரையும் தன்பக்கம் கவர்ந்திழுக்கும் செந்நிற வாயழகை உடையவன்; அவனை மறந்து, உலக மக்கள் கோழையில் சிக்கிக்கொண்ட ஈ மீளமுடியாமல் அழிவது போல மகளிர் மீது கொண்ட மோகமாகிய வலையில் அகப்பட்டு வருந்து கிறுர்கள் என்னும் கருத்தமைந்த பர்டல்.

''வரும் துவரைப்பட்ட மங்கையர் எண்மர் மனங்களைக்க
வரும் துவர் ஐப்பட்ட வாய் அரங்கேசனை; வஞ்சப்பகை
வர் உந்து வரைப் பட்டவேழம் அட்டானை; மறந்து உலகோர்
வருந்துவர் – ஐப்பட்ட ஈப்போல் மடந்தையர் மால்வலைக்கே''[6]

இறைவனை மறந்து, மகளிர் மீது மோகம் கொள்ளும் மக்களின் பேதமை குறித்து அய்யங்கார் இரங்குவதை உணரலாம்.

வண்டும் மனிதரும்: மானிடரின் ஆசையை மிக அருமையான ஓர் உவமை மூலம் காட்டுகிறார் அய்யங்கார். தன் நெஞ்சுக்கு உரைக்கும் போக்கில் பாடலைப் புனைந்துள்ளார்.

'விடத்தேரை என்னும் மரங்கள் நிறைந்த காட்டில் உள்ள ஒரு பாழுங்கிணற்றில் கொடிய பாம்பினால் கௌவிக் கொள்ளப்பட்ட நஞ்சேறிய தவளையின் வாயில் சிக்கிய ஒரு வண்டு தேனை விரும்புவதுபோல, உயிரை உடம்பிலிருந்து இழுத்துக்கொண்டு போய்விட எண்ணம் கொண்டுள்ள யமன் நமக்குப் பின்னாலேயே இருக்கிறான் என்பதை நினைக்காமல் நீ மிகவும் ஆசைப்படுகிறாய். நெஞ்சமே! அந்த ஆசைகளை ஒழித்துவிட திருவரங்கன் திருவடிகளில் நீ சேர்வாயாக' என்கிறார்.

''விடத்தேரை மண்ணும் வனப்பாழ்ங் கிணற்றுள்,
வெம் பாம்பு பற்றும்
விடத் தேரை வாய் வண்டு
தேன் வேட்டல் போல்''[7]

துன்பமான உலகில் வாழ்ந்து கொண்டே, உடனே வரக்கூடிய துன்பத்தினைச் சிறிதும் எண்ணாமல் இன்பத்தையே மேன்மேலும் விரும்புகின்ற பேதைமை இயல்புக்கு கொடிய காட்டில் நீரற்றில் கிணற்றில் பாம்பின் வாய்ப்பட்டு நஞ்சு ஏறிய தவளையின் வாயில் அகப்பட்ட ஒரு வண்டு தேனைவிரும்புதலை உவமை கூறினார்.

நத்தையும் பக்தியற்றவரும்: இனி, திருவரங்கத் தலம் பற்றி அய்யங்கார் கூறும் சிறப்பினைக் காண்போம். அச் சிறப்பை எடுத்துக்கூறும் போக்கில் மிக அழகிய உவமையை நமக்குத் தருகிறார்:

"மால்நத்து வண்டல்உழ, ஓர்எழுத்தின் வடிவுஉற்ற சீற்மான"[8]

பெரிய நத்தை ஒன்று சேற்றில் ஊர்ந்து செல்கிறது அவ்வகையில் செல்லுங்கால்—ஊர்ந்து சென்றதால்—சேற்றில் ஓர் எழுத்தின் வடிவமாக அமைந்த சிறப்புப் போல-வருந்துவதற்குக் காரணமான ஊழ்வினையை உடையவர்களே ஆனாலும், அவர்கள் திருவரங்கத்தின் வழியாகச் சென்றாலும் போதும், அவர்களுக்கு முக்தர்களாகும் பதவி கிட்டும் என்கிறார். பக்தி இல்லாதவர்கூட திருவரங்கத்தின் வழியாக யாத்திரை செல்ல நேர்ந்தாலும் அவர்களின் தீவினைகள் நீங்கிவிடும்; இதற்கு, வண்டலில் ஊர்கின்ற நத்து ஊர்ந்து செல்லுதலாகிய கோடு ஓரோ சமயத்து ஓர் எழுத்து வடிவமாகத் தன்னடைவிலே அமைவதனை உவமை கூறினார்.

முடிப்புரை : பிள்ளைப் பெருமாள் அய்யங்கார் முன்னோர் மொழியினைப் பொன்னே போல் போற்றி, திருமாலின் பெருமையினையும் அவனடியார் சிறப்பினையும் திறம்படப் பாடல்களாக வடித்துக் கொடுத்துள்ளார். வைணவ சமயத்துக்குத் தொண்டு புரிந்தவர்—திருமாலின் மீது பாடல்கள் பாடியதன் மூலம். அவர்தம் கவி நயத்தை அஷ்டப் பிரபந்தத்தில் பரக்கக் காணலாம் என்பதற்கு(ம்) மேலே குறிப்பிட்ட உவமைகளமைந்த பாடல்கள் எடுத்துக் காட்டாகின்றன.

மேற்கோள் நூல்கள்

1 திருவரங்கத்தந்தாதி, திருவரங்கத்துமாலை, திருவரங்கக் கலம்பகம், திருவேங்கடத்தந்தாதி, திருவேங்கடமாலை, அழகரந்தாதி, நூற்றெட்டுத் திருப்பதி அந்தாதி, சீரங்கநாயகரூசல்.

2 திருவரங்கத்தந்தாதி–91

3 பெரியாழ்வார் திருமொழி–5.1:1

4 திருவரங்கத்தந்தாதி–12

5 திருவரங்கத்தந்தாதி–92

6 திருவரங்கத்தந்தாதி–13

7 திருவரங்கத்தந்தாதி–93

8 திருவரங்கத்தந்தாதி–95

சதக இலக்கியம்

சி. கதிர்வேல்
அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகம்

சங்கத் தமிழ் திட்ப நுட்பம் செறிந்தது. மக்கள் வாழ்வோடும் இயற்கையோடும் இழைந்து குழைந்து இயல்வது. ஆடிவரும் தென்றலிலும் பாடிவரும் அருவியிலும் மணமிகு மலர்களிலும் கணந்தோறும் புதுப்புதுக் கோலங்காட்டும் வானத்தின் வண்ணங் களிலும் பழகிவரும் பான்மையது கைபுனைந்தியற்றுக் கவின்பெறு வனப்பினை வாழ வைப்பது. வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கினையும் தன் எழில் தேக்கப் பயன் கொள்வது. இயற்கை யெழில் குன்றுக் கொள்கையது. எதுகை, மோனை இன்பத்தில் மூழ்கிப் பொருளிழவாத் திறத்தினது. அழகுநடை அகவலை அரவணைத்து ஆன்ற பொருள் பயப்பது.

அத்தமிழ் உணர்ச்சிகளையும் உண்மையனுபவங்களையும் பாடல் களில் வடித்தெடுத்துப் பேருதவி செய்து தனிப்பாடல்களாய்த் - தன்னுணர்ச்சிப்பாடல்களாய்த் திகழ்வது. தனிப்பாடல்களாயினும் கவிச்சுவை கவினுற அமைந்து, உணர்ச்சிகளும் கற்பனை நயங் களும் பொதுளச் செவிநுகர் கனிகளாய்க் கவிதை வடிவெடுத்தவை அவை. செறுத்த செய்யுள் செய்செந் நாவினரால், அம்சொல் நுன் தேர்ச்சிப் புலவரால் செழித்த தமிழ்ச் செய்யுட்கள் அவை. தமிழினத்தின் வாழ்வியலனுபவங்களை தீஞ்சுவை செஞ்சொற் கவியின்பமாய்க் கவினுறப் புனைவன. பிற்காலத்துச் சிற்றிலக் கியங்கள் எல்லாம் பொருள் வளம் செழித்துப் பொலிவுபெற உதவியன அவை என்லாம். மழலைதரும் இன்பம் மயக்கம் தரும் இன்பமாய், செல்வங்களுள் எல்லாம் சிறந்த செல்வமாய்ப்

பாண்டியன் அறிவுடைநம்பியை மயக்கியதை மன்பதைக் கெல்லாம் மானறம் வழுத்த வள்ளுவன் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொண்டதை நாமறிவோம். அவர்கள் வழிநின்று அம்மழலை தருமின்பத்தைப் பிள்ளைத்தமிழ் ஆக்கிய திறம் பிற்காலப் புலவர் திறமல்லவா?

இடைப்படக் குறுகுறு நடந்து சிறுகை நீட்டி, இட்டுந் தொட்டும் கவ்வியும் துழந்தும் நெய்யுடை அடிசில் மெய்பட விதிர்த்தும் மயக்குறுத்தும் மக்கள் மாண்பும் அவர் சிறுகைய ளாவிய கூழின் சுவையும் குமரகுருபரன் தமிழாய் மலர்ந்தது என்றால் இழுக்கென்ன? இவையேயன்றி பிற்காலத்தும் பிறக்கும் பல்வகைச் சிற்றிலக்கியங்களுக்கும் பொருந்துமாறு பொதுவிதி அமைத்துள்ளார் தொல்காப்பியர்

விருந்தே தானும்
புதுவது கிளந்த யாப்பின் மேற்றே (தொல்.பொருள்.நூ 83)

சங்கத் தமிழில் கருக்கொண்ட சிந்தனை சந்தத் தமிழ் நலம் சான்று சிற்றிலக்கியமாய்ச் செழித்ததை தூதிலக்கியமாய்த் திகழ்ந்ததை 'அன்னச்சேவலை' விரித்து ஆந்தை பாடிய புறச் செய்யுள் புகலுமன்றோ.

சங்கத் தமிழ், சங்கம் மருவிய காலத்தில் காவியத் தமிழாய் பல்லவர் காலத்தில் பண்ணார் இன்றமிழாய், சோழர் காலத்தில் சந்த நலம் சிந்தும் விருத்தக் காப்பியத் தமிழாய் சிற்றிலக்கியத் தமிழாய் கோலம் கொண்டது. சமயத் தமிழ்த்திறம் செழிப்புற்றது. சமயச் சார்புடைய திருக்கோவையார் போன்ற கோவைத் தமிழ்த் திறம் காண்க.

இராமாயணத்தில் காணப்படும் 'அங்கதன்தூது' போன்ற காவியக் கூறுகளும் தனிச் சிற்றிலக்கியங்களின் வளர்ச்சிக்கு வகை செய்தன. பக்தி இலக்கியப் பயன்கொண்டு எழுந்த சிற்றிலக்கி யங்கள் கற்பவர் மனத்தைக் கோயிலாக்கும் ஆற்றல் பெற்று விளங்கின.

'பாகவதைப் பரணி' 'மோகவதைப் பரணி' போன்ற பரணி நூல்கள் சமயக் கருத்துக்களைச் சிறப்புறப் பகர்வன. இறைவனைத்

தலைவனாகக் கொண்டிலங்கும் 'உலா' நூல்களும் 'பிள்ளைத்தமிழ்' நூல்களும் இலக்கியச் சுவையிலும் பக்தி உணர்விலும் தனிச் சிறப் பெய்தின.

குறத்திப் பாட்டிலிருந்து குறவஞ்சியும், உழத்திப் பாட்டிலிருந்து பள்ளும் தோன்றலாயின. மக்கள் தம் விளையாட்டு விநோதங்களை இலக்கியமாக்கிக் காண நினைத்த புலவன் 'ஊசற் பாட்டு' 'அம்மானை' என்ற பெயருடன் சிற்றிலக்கியமாக்கினான். இவ்வாறே 'வாதோரண மஞ்சரி' 'தசாங்கம்' 'சின்னப்பூ' 'சதகம்' போன்றன வும் சிற்றிலக்கியமாய்ப் பரிணமித்தன.

தமிழில் இதுவரையில் பல்வேறு சிற்றிலக்கியங்கள் எழுந்தன வெனினும் பொருளால் சிறப்புற்றுத் திகழ்வன சில வகையினவே சதகம், உலா, அந்தாதி, பிள்ளைத்தமிழ், கோவை, கலம்பகம், பரணி முதலிய சிற்றிலக்கியங்களே வழக்கு மிகுதியுடையன. சில சிற்றிலக்கியங்களைப் பற்றிய செய்திகள் அறிய இயலவில்லை. காரணம் கற்போருளர் தொடும் பண்பின்மையே.

சதகம் தோன்றிய காலம்:

சிற்றிலக்கியங்கள் இன்ன காலத்தில் தான் எழுந்தன என்று வரையறுக்க முடியாத அளவுக்கு அவற்றின் தொன்மை அமைந் துள்ளதும் நோக்கத்தக்கது. சங்ககாலத்து அமைந்த ஆற்றுப்படை நூல்கள் சிற்றிலக்கிய வகையனவாதலால் சங்ககாலத்தே சிற்றிலக் கியங்கள் உருப்பெற்றன எனலாம். பின்னர் கி. பி. ஐந்தாம் நூற் றுண்டில் அற்புதத் திருவந்தாதியும் (8ம் நூற்றுண்டு) பாண்டிக் கோவையும் (ஒன்பதாம் நூற்றுண்டு) நந்திக் கலம்பகமும் தோன்றி சிற்றிலக்கியப் பயிர் செழித்து வளரப் பெரிதும் துணைபுரிந்தன.

சதகம் முழுவளர்ச்சிப் பெற்றுத் தனிநூலாக அமைந்த காலம் கி. பி. பதினோராம் நூற்றுண்டாகக் (கார்மண்டல சதகம்-ஆறை கிழார்) கொள்ளலாம். மாணிக்கவாசகரின் திருச்சதகம் முதலில் தோன்றியது எனக் கொள்வாரும் உளர். ஆயின் அது தனி நூலன்று. நூலின் உறுப்பாகவே அமைந்துள்ளது. கி. பி. 300 முதல் 1500 வரையுள்ள காலப் பகுதியே சிற்றிலக்கியங்கள் தோன்றி வளர்ச்சி எய்தி வளமைபெற்ற காலம் எனலாம்.

சதக இலக்கணம்:

சிற்றிலக்கியங்களின் இலக்கணங்களைத் தொகுத்துரைக்கும் பாட்டியல் நூல்கள் சிலவுண்டு. எனினும் வச்சணந்திமாலை (எ) வெண்பாப் பாட்டியல், சிதம்பரப் பாட்டியல், நவநீதப் பாட்டியல், பன்னிரு பாட்டியல் போன்ற நூல்களில் சதக இலக்கணம் கூறப் படவில்லை. சதகம் போன்று புதிதாக எழுந்த வேறுசில இலக்கி யங்களுக்கும் இலக்கணங்கள் காணுமாறில்லை.

கி. பி. 17ம் நூற்ருண்டில் எழுந்த – வைத்தியநாத தேசிகர் இயற்றிய 'இலக்கண விளக்கம்' என்னும் நூலே முதன் முறை யாக சதக இலக்கணம் பகர்வதாம்.

'வினையும் ஒரு பொருள் மேலொரு சாறு
தழைய உரைத்தல் சதக மென்ப'(இலக்கண விளக்கம் 847)

என்று வரையறுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது அதன் இலக்கணம்.

அகப்பொருள் ஒன்றன் மேலாதல், புறப்பொருள் ஒன்றன் மேலாதல் நூறு செய்யுள் கூறுவது சதகம் எனப்படும்'

சதகம் என்னுஞ்சொல் வடமொழிச் சொல் என்பர். வட மொழியில் 'சதம்' என்ருல் நூறு எனப் பொருள்படும்.

'பயன் என்ற சொல் பாலகன் என்ருதல் போன்று 'சதம்' என்ற சொல் 'சதகம்' என்ருயிற்று' (சிற்றிலக்கியச் செல்வம்). 'சதம்' என்ற சொல்லிடைக் ககரம் பெய்து 'சதகம்' ஆயிற்று என்பாருமுளர். சதக இலக்கியங்கள் நூறு பாடல்களைக் கொண் டிலங்குவனவே, நூறு பாட்டுக்கள் அமைந்த நூல்கள் என்னும் பெயரால் பிற்காலத்தே வழங்கலாயின என்பர் டாக்டர் மு. வரத ராசனுர்.

ச. பொதுவியல்பு

இற்றைநாள் வரை நமக்குக் கிடைத்துள்ள (சுமார் 150க்கு மேல்) சதகங்களை ஆயும்போது அவற்றின் இயல்புகளைக் கீழ்க் காணுமாறு அறியலாம்.

நூலாசிரியன் தான் விரும்பி வழிபடும் இறைவனை முன்னிலைப் படுத்திப் பல்வேறு திறத்தனவாம். உலா இயல்புகளையும் மக்களின் நல்வாழ்வுக்குகந்த அறக் கருத்துக்களையும் ஒழுக்க நெறிகளையும் அறவோரும் ஆய அனைவோரின் பண்புகளையும் அணிபெறத் தெரிவிப்பதோர் வகை. உதாரணம்: குமரேச சதகம்.

நூலாசிரியன் தனக்கு நன்மைபுரிந்த நல்லோரின் நன்றியைப் பாராட்டி அவர்களுடைய பெயர் கூறித் தொடர்புறுத்து உரைத்தல் உதாரணம்: திருவேங்கடசதகம்.

நீதிநெறியேயன்றி சோதிடம், வானநூல், காமநூல், கருத்துக் களைக் கலந்து கூறுதல் மற்றொரு வகை. உதாரணம்: கைலாச நாதர் சதகம்.

இறைவனின் அருட் செயல்களையும் புகழ்ப் பெருமைகளையும் பலபடப் பாராட்டிப் பாடுதல் இன்னொரு வகை. உதாரணம்: எம்பிரான் சதகம், அருணசல சதகம்.

இவ்வுலகில் தொன்றுபட வழங்கலுறும் பழமொழிகளைத் தொடர்புற ஒவ்வொரு செய்யுளிலும் மொழிந்து இறைவனைப் போற்றுதல் பிறிதொரு வகை. உதாரணம்: தண்டலையார் சதகம், கோவிந்த சதகம்.

நல்லியற் கவிஞர்கள், அறந்திறம்பா அரசர்கள், அன்பு நலம் சான்ற அடியவர்கள், கொடைத்திறம் படைத்த வள்ளல்கள், வீரத்தின் விளைநிலமாம் மறவர்கள், கற்புநலம் கனிந்த பொற்புடை மகளிர் முதலியோர் சிறப்பொடு நாட்டின் நற்புகழ் இறுதிவிரவத் தொடுப்பது என்றிவ்வாறு பல்வகையினவாம் சதகங்கள். உதாரணம்: பாண்டிமண்டலசதகம், கொங்குமண்டல சதகம்.

சதக இலக்கியங்களில் அறக் கருத்துக்கள் அளைந்து வருதலைக் காணலாம் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களையும் காணமுடிகிறது. மேலும் மற்றைய சிற்றிலக்கியங்களைவிட ஒழுக்கமுறை, அறமுறை வாழ்க்கை நெறிமுறைகளைப் பேசுவதில் சிறப்புடையது சதகமே எனின் மிகையாகாது. நூறு பாடல்களிலும் எதை வேண்டுமானு

லும் கலந்து பேசும் நிலையையும் காண முடிகின்றது. பாட்டுடைத் தலைவன் பெருமையைப் பேசுவதும், தலைவன் பெயரை வெளிப் படையாக இயம்புவதும் இவ்வகை இலக்கியத்துள் காணலாம். குறிப்பிட்ட ஒருதலைவன் தலைவியைப் பற்றிப் பேசுவதும் இவ் விலக்கியங்களின் இயல்பாம். சதக இலக்கியங்களில் கவிச்சுவை, உவமை, உருவகம், தற்குறிப்பேற்றம் முதலிய நூனயங்கள் அமைந்து நவில்வோரை நாடும்படிச் செய்கின்றன.

எண்ணிக்கையில் மிகுந்து விளங்கும் சிற்றிலக்கிய வகைகளுள் சதக இலக்கியமும் ஒன்று. ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட காலங்களில் சிறந்து வாழ்வதுமுண்டு; வீழ்வதுமுண்டு. ஆனால் சதக இலக் கியமோ அன்றும் இன்றும் என்றும் சிறந்து விளங்கும் இயல்பினது என்பதில் ஐயமில்லை. மேலும் சதகங்கள் சிறப்படைய முதற் காரணம் யாப்பமைப்பே. விருத்தப் பாவால் இயற்றப்பட்டதால் மக்கள் மனத்தை ஈர்த்து தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் என்றென் றும் வாழும் இலக்கியமாக இடம் பெற்றுவிட்டது. சிற்றிலக்கியங் கள் எத்தனையோ தோன்றினும் சதகம் காலமெனும் வெள் ளத்தை நீந்தி வாழ்கின்றது.

தமிழ்ச் சமுதாயத்தை நன்னெறிப்படுத்தி தங்களைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டிற்கு உரியவர்களாகத் தகுதிப்படுத்திக் கொள்ள இச் சதகங்கள் உதவின எனக்கூறின் மிகையாகாது. சதகக் கருத்துக் கள் பழையனவேனும், புதுச் சிந்தனைகளும் உள்ளன என்பதை உரைக்கும் வகையில் முற்றிலும் புதுமையான நடையுடன் பொலிவாக விளங்குகின்றன. எனவே மக்கள் உள்ளத்தைத் தொடும் இலக்கியங்களும் சதகமும் ஒன்றாகத் திகழ்கிறது.

காப்பியங்களில் குல வரவு

இரா. காசிராசன்
அமெரிக்கன் கல்லூரி, மதுரை.

உலகின் தோற்றம், ஊழின் இறுதி, குல வரவு முதலான பாடுவது புராண மரபாகத் தமிழ் இலக்கணம் குறிக்கும். இது வடமொழி இலக்கியங்கட்கும் பொருந்துமென்பர். இதற்கு விதி விலக்காகக் காளிதாசரின் 'இரகு வம்மிசம்'காப்பியம் அமைகிறது. திலீபனுடைய குலம் முதல் தொடங்கித் தசரதன், இராமன், லவ குசர்கள், அவர்களின் பின்மரபினர் முதலான பல சந்ததியாரின் வரலாற்றைப் பாடுவது இரகுவம்மிச காப்பியம். தமிழ்க் காப்பியங்களில் சூளாமணியும், வில்லிபர்ரதமும் குலவரவுபற்றி விரிவாகப் பேசுகின்றன. ஏனைக் காப்பியங்களில் இது சிறப்பிடம் பெறவில்லை. தமிழ்க் காப்பியங்கள், காப்பிய அமைப்புக்களையும், புராண இயல்புகள் சிலவற்றையும் கொண்டே அமைகின்றன. அது போலத் தமிழ்ப் புராண இக்கியங்கள் காப்பிய அமைப்புக்களைப் பெற்றே சிறக்கின்றன. இவற்றில் எவையெவை காப்பியக்கூறுகள் எவையெவை புராணக்கூறுகள் எனப் பிரித்தறிய இயலா வண்ணம் இவை ஒன்ரேடொன்று பின்னிப் பிணைந்து கிடக்கின்றன. இங்ஙனம் அமைந்த பொருட்கூறுகளில் ஒன்றே குல வரவு பற்றியது. தமிழ் இலக்கண நூற்கருத்தை மனதிற் கொண்டால் இக்கூறு புராணத்திலிருந்து காப்பியங்களில் புகுந்தது என நினைக்கத் தோன்றும். இது வெறும் ஊகமேயன்றித் தமிழ் இலக்கிய வழிச்சான்று காட்டல் அரிது. காரணம் நம் புராண நூற்கள் அனைத்தும் காலத்தாற் பிற்பட்டனவே. அவை பெரும் பர்லும் காப்பிய மரபுப்படி எழுதப்பட்டுள்ளன. எனவே காப்பியக் கூறே புராணக்கூருக மாற்றம் அடைய வாய்ப்புக்கள் மிகுதி.

குலவரவு என்பது காப்பியத் தலைமைப் பாத்திரங்கள் பிறந்த குலத்தின் தொன்மை வரலாறு கூறுவது எனலாம். முற்பிறப்பு வரலாறு இதிலிருந்து சற்று வேறுபட்டது முற்பிறப்பு என்பது காப்பியப் பாத்திரம் முன்னய பிறவியில் எதுவாக இருந்தது எனக் கூறுவது. குலவரவு அப்பாத்திரத்தின் முன்னோரின் தொன்மைச் சிறப்பு கூறுவது. இக்குலவரவு பற்றிய எண்ணம் சிலப்பதிகாரத் திலேயே அரும்பிவிடுகிறது.

மாதவியை முதன்முதலில் அறிமுகஞ் செய்யும் அடிகளில் அவள் குலவரவு குறித்துப் பேசுகின்றார். பின்னர், கடலாடு காதையிலும் இவ்வரலாற்றை விவரிக்கின்றார். இங்குக் குறிக்கப்பெறும் மாதவி குல வரவாவது: தேவருலகில் இந்திரன் அவையில் ஊர்வசி நடனமாட, அதற்கு நாரதர் தம் தெவ்வீக வீணையால் இசை மீட்டுகிறார். நாரதவீணை முதலான இசைக் கருவிகட்கு ஏற்பத் தாளம் தப்பாமல் ஆடுகின்ற ஊர்வசி அவையிலிருந்த இந்திரன் மகன் சயந்தனைக் கண்டு காதல் கொள்கிறாள். அவனும் காதற் குறிப்புடையனாதலைக் கண்ட ஊர்வசிக்கு ஆட்டத்தில் தடுமாற்றம் ஏற்படுகிறது. இதனால் நாரதவீணை மங்கலம் இழக்கிறது. இதனை அறிந்த அகத்திய முனி கடுஞ்சினங் கொண்டு சயந்தனை 'மூங்கிலாகுக' எனவும், ஊர்வசியை 'மண்ணிற் சென்று பிறக்க' என்றும் சபிக்கிறார். சாபம் பெற்ற சயந்தன் மூங்கிலாகப் பிறந்து தலைக்கோலாகிறான். ஊர்வசி மண்ணில் மாதவியாகப் பிறந்து, ஆடரங்கேறித் தலைக்கோல் அரிவையாகிறாள். இம்மாதவி மரபில் வந்தவளே சிலப்பதிகார மாதவி. இங்ஙனம் ஆடல் மகள் மாதவி யின் குலம் தேவலோக ஆடல்மகள் ஊர்வசியோடு தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது. இங்கு மாதவியின் ஆடற்கலைச் சிறப்பைக் கூறவந்த ஆசிரியர், அக்கலையில் அவளுக்கிருந்த பாரம்பரியத்தை விளக்கவே இக்குல வரவுக் கதையைத் தொடர்பு காட்டுகிறார் எனலாம்.

வேந்தர்களைச் சூரிய குலத்தவர் என்றும், சந்திர குலத்தவர் என்றும் இலக்கியங்கள் குறிப்பிடக் காண்கிறோம். சிலப்பதிகாரம் திங்கட் செல்வனின் திருக்குலத்தவன் பாண்டியன் எனக் கூறுகிறது. பாண்டிய மன்னர்தம் மரபுவழிச் சிறப்பும் மதுராபதி யால் கட்டுரைக் காதையில் எடுத்துக்காட்டப் பெறுகின்றது.

மேலும் பாண்டிய மன்னர்களின் முன்னோர் தம் அடியால் கடலை வற்றச்செய்ததும், இந்திரன் கழுத்திலுள்ள ஆரத்தை அணிந்ததும், அவன் முடியை உடைத்ததும், மேகத்தைச் சிறை செய்து மழைபெய்யுமாறு செய்ததும் பாண்டியர் குலச் சிறப்புக்களாக அமைகின்றன. இங்குக் குலவரவு பேசாது குல முதல்வர் தம் சிறப்புக்களைப் பற்றிப் பேசுகின்றார் இளங்கோவடிகள்.

இதேபோன்று சேரர் குல முன்னோர்களின் சிறப்புக்களையும் குறிப்பிடுகின்றார் ஆசிரியர். சேரன் செங்குட்டுவன் தன் வெற்றியைச் சோழ, பாண்டிய மன்னர்கட்குக் கனக விசயரைக் காட்டி அறிவிக்க, அவர்கள் அவன் வீரத்தை இகழ்கின்றனர். நீலன் வாயிலாக இதனைக் கேட்ட செங்குட்டுவன் சினங்கொள, அவனை ஆற்றுப் படுத்தும் மாடல மறையோன் நிலையாமை பற்றிப் பேசுகிறான். இங்கு இறந்துபட்ட சேர வேந்தர்களின் சிறப்புக்களைத் தொகுத்துக் கூறுகிறான் மாடலன். கடலிடைச் சென்று பகைவர் காவல் மரமாகிய கடம்ப மரத்தை வெட்டிய சேரன், இமயத்தில் தன் வெற்றிக்கு அறிகுறியாக வில்லைப் பொறித்த வேந்தன், பாலைக் கௌதமனாருக்கு மேலுலகம் அளித்த பல்யானைச் செல்கெழு குட்டுவன், யவனர் நாட்டையாண்டு இமயம் வரைச் சென்றவன், அகப்பா எறிந்த அருந்திறலன், அயிரைக் கொற்றவைக்கு இரு கடல் நீரும் கொணர்ந்து திருமுழுக்குச் செய்தவன், வஞ்சியுள் சதுக்க பூதத்தைக் கொணர்ந்தவன் ஆகியோர் தம் வரலாறு இங்குச் சுட்டப் பெறுகின்றன.

சோழர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, கறவைக்கு முறை செய்த மனுநீதிச் சோழன் மரபினர் என்றும், புறவின் துயர் துடைத்த சிபி மன்னன் மரபினர் என்றும் அடிகள் குறிப்பிடுகிறார். இந்திரன் அமராபதி நகரைக் கர்த்த முசுகுந்தன், வச்சிரமகத அவந்தி நாட்டவரிடமிருந்து முறையே கொற்றப் பந்தர், பட்டி மண்டபம், தோரண வாயில் பெற்ற திருமாவளவன் பற்றிய செய்திகளும் முன்னோர் சிறப்புக்களாக அமைகின்றன. இங்ஙனம் முன்னோர் சிறப்புக்களாக அமைவனவும் குலவரவாகக் கொள்ளத் தக்கனவே.

சூளாமணிக் காப்பியம் திவிட்டன், பயாபதி, சுவலனசடி ஆகிய மூவர்தம் குலவரவு பற்றிப் பேசுகிறது. திவிட்டன் குல வரவாவது: ஏழு கண்டமும் ஏழு ஆறுகளும் ஏழு கடலும் உடைய இந்நிலவுலகில் பரத கண்டம் மூன்று ஊழிக் காலம் போக பூமி யாக இருந்தது. இதன் நான்காம் ஊழிக் காலத்தில் பிரமன் தோன்றினான். அவன் ஞாயிறு திங்கள் முதலானவற்றைப் படைத் தலின் போக பூமி தன் இயல்பினின்றும் திரிந்தது. இக்காலத்து உயிர்களைச் சூழ்ந்துள்ள துயர் கெடுத்து அருள் செய்யும் பொருட்டு அருகக் கடவுள் தோன்றினார். உலகம் அருகக் கடவுளின் வழியைப் பின்பற்றியது. அருகக் கடவுள் அறங்களையும் மக்கட் பிரிவுகட் குரிய பண்பையும் வரையறுத்தார். அவர் அருளால் பரதன் தோன்றிப் பரத கண்டத்தை ஆண்டான். அவன் அருகக் கடவுளை வணங்கி எதிர்காலம் பற்றிக் கேட்ப, அவர் என்னை முதலாகக் கொண்டு 24–தீர்த்தங்கரர் தோன்றுவர். உன்னை முதலாகக் கொண்டு 12–வேந்தர்களும் ஒன்பது பலதேவரும், ஒன்பது வசு தேவரும், ஒன்பது பிரதிவசுதேவரும் தோன்றுவர். நின்மகன் மருசியே போதன நகரத்து அரசன் மரபில் தோன்றி மகள் பொருட்டு அச்சுவ கண்டனைக் கொன்று பின் கடவுளாவான். அவனே முதல் வசுதேவன்; அவனே திவிட்டன். இவ்வாறு திவிட்டனது குலவரவு அருக சமயக் கோட்பாட்டின்படி விளக்கப் பெறுகின்றது.

சுயம்பிரபையின் திருமணத் தூதாகப் பயாபதியிடம் வந்த மருசி தான் யார் என்பதை உணர்த்தி, சுவலனசடியின் குல வரவையுரைக்கின்றான். அஃதாவது: ஆதிகாலத்தில் அருகபெருமான் தோன்றி அரச குலமாகிய புருவ, குரு, அரி, நாத, உக்கிர குலங் களைப் படைத்தார். இக்குலம் ஒன்றில் பிறந்த கச்சன் – சுதஞ்சனை மகன் நமி. இந்நமியின் மரபினனே சுவலனசடி என முடிக்கிறான் மருசி.

இங்ஙனம் சுவலனசடி மன்னனின் குல வரலாற்றை மருசி கூறக் கேட்ட பயாபதி வேந்தனின் புரோகிதன் அங்கத நிமித்தி கன் பயாபதி மரபினை விவரிக்கின்றான். அவ்வரலாறுவது: அருகன் அருளால் தோன்றியவன் வாகுவலி மன்னன். இவன் அரசாட்சியை

மகனுக்கு அளித்துத் தான் கடுந்தவஞ்செய்தான். கடுந்தவஞ் செய்து தேவர்களைக் காட்டிலும் உயர்ந்த நிலையாகிய கேவல ஞானத்தை அடைகிறான். இத்தகைய தவ வலி மிக்க வாகுவலி மரபின் வந்தவனே பயாபதி. இவ்வாறு இவ்மூவர்தம் வரலாறும் சமயப் பின்னனி பெற்று அமைவதொடு புராண இயல்பையும் பெற்றுச் சிறக்கின்றன.

வில்லிபாரதம் குருகுல வரலாற்றை விரிவாகப் பேசுகிறது. சந்திரன் (Moon) மகன் புதன். மனுவின் மகனான இளன் உமையின் சாபத்தால் இளை என்ற பெண்ணாகிறான். இவ் இளையொடு புதன் கூடப் புரூருவா பிறக்கிறான். இவன் அசுரர் களிடமிருந்து உருப்பசியை (ஊர்வசி) மீட்டு அவளை மணந்து 'ஆயு'வை மகனாகப் பெறுகிறான். ஆயுவின் மைந்தன் நகுடன். இவன் மகன் யயாதி. யயாதி, சுக்கிராச் சாரியார் புதல்வி தேவ யானையை மணந்து இரு புதல்வர்களைப் பெறுகிறான்.

இவ்வாறு சிலப்பதிகாரம், சூளாமணி, வில்லிபாரதம் ஆகிய காப்பியங்களில் குலவரவு பற்றியும், குலச்சிறப்புப் பற்றியும் காப்பிய ஆசிரியர் விவரிக்கின்றனர். இக்கூறு பல காப்பியங் களில் இடம் பெறவில்லையாகினும், இதனையும் ஒரு காப்பியக் கூறாகக் கொள்வது சாலச்சிறந்தது.

பத்துப்பாட்டும் பழக்க வழக்கங்களும்

க. காந்தி
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

தமிழிலக்கியத்தின் பொற்காலமாகக் கணிக்கப்படும் சங்ககால இலக்கியங்களான பாட்டும் தொகையும் கொண்டு அக்கால மக்களின் வாழ்வியல் பண்பாட்டுக் கூறுகளை ஓரளவு கோடிட்டுக் காட்ட இயலும். அந்நிலையில் இக்கட்டுரைக்கண் பாட்டு எனும் பத்துப்பாட்டு காட்டும் வாழ்க்கைக் கூறுகளையும் பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் பகுத்துக் காண்போம்.

பழக்கம், வழக்கம், மரபு:

பத்துப்பாட்டின்கண் காணப்பெறும் பழக்க வழக்கங்கள் நிலப் பகுப்பிற்குத்தக அமைந்திருப்பினும் பொதுமைப் பண்பினில் ஒருமித்த தன்மையுடையனவாகவும் தென்படுகின்றன. நாம் இங்குப் பொதுமையானதும் இன்றியமையாததுமான பண்பாட்டுக் கூறுகளைத் தொகுத்துக் காண்போம். இலக்கிய மரபில் பொதுமை போற்றிய பண்பினை நாம் பத்துப்பாட்டின்கண் பாடிய எண்மரில் பலர் (திருமுருகாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, மதுரைக்காஞ்சி, நெடுநல்வாடை, மலைபடுகடாம்) உலகினைப்போற்றித் தொடங்குவதனையே மரபாகக் கொண்டிருந்த தன்மை கொண்டறியலாம். இங்கு முதற்கண் நாம் கடவுள்பற்றிய எண்ணங்களையும் போற்றி வழிபட்டு ஓம்பிய முறையினையும் காண்போம்.

தெய்வ வழிபாட்டு முறை:

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் தங்களது பழக்க வழக்கங்களை ஒட்டியே தாங்கள் நம்பிய கடவுளர்களை வழிபட்டு வந்தனர். இறந்தோரைத் தெய்வங்களாக வணங்கும் வழக்கத்தினை நாம் போரில் விழுப்புண்பட்டு மாண்ட வீரர்களுக்கு நடுகல் எடுத்து வழிபட்ட செய்திகளின் மூலம் அறியலாம். வீரத்தைப் போற்றும் மரபின் காரணமாகத் தமிழ் நிலத்தில் பல தெய்வ வழிபாடு நிலை பெற்றுள்ளது. கூத்தராற்றுப்படையில் நடுகல் வணக்கமும் (388–389) பல வழிகள் கூடுமிடத்தில் தெய்வங்கள் மரத்தடியில் அமைக்கப்பெற்றிருந்த திறமும் (395–396) உரைக்கப்பட்டுள்ளன. பரதவமாக்கள் சுறுமீனின் கொம்பை நாட்டி அதற்குத் தெய்வத் தன்மை கொடுத்து வழிபட்ட செய்தி பட்டினப்பாலைக்கண் (86–87) பேசப்பட்டுள்ளது. இவ்வழிபாடு அச்சத்தின் காரணமாக ஏற்படுத்தப்பட்ட வழிபாடாகத் தோன்றுகிறது. இற்றை நாளில் கிராமப்புறங்களில் ஒவ்வொரு குடும்பத்தினரும் குலதெய்வம் எனப் போற்றி வணங்கும் வழிபாட்டு முறை சங்ககாலத்தில் இல்லுறை தெய்வத்திற்கு விளக்கேற்றி நெல்லும் மலரும் தூவி வழிபட்ட முறையினை (நெடுநல்–42–43) அடியொற்றியதாகும். காட்டில் தெய்வம் உறைந்ததனை,

"காடு உறை கடவுள் கடன் கழிப்பிய பின்றை" (52)

எனப் பொருநராற்றுப்படை சுட்டும். இயற்கையின் அச்சந்தரும் செயலே மனிதனைக் கடவுள் நெறிக்குச் செலுத்தியது. அந்நிலையில் இயற்கை வழிபாடு தொடக்க காலத்தில் உலகெங்கிலும் போற்றப் பட்ட நிலையினைச் சமூகவியல் வரலாறு தெற்றெனக் காட்டும். சங்க இலக்கியத்தின்கண் இயற்கையின் கூறுகளை வழிபட்ட செய்திகளைக் காணுகின்றோம். மதுரைக்காஞ்சிக்கண் பிறையினைத் தொழுத செய்தியும் (193) சிவனைத் தெய்வங்களின் முதல்வனாகக் கருதியசெய்தியும் (453–455) பேசப்பட்டுள்ளன.

காலப்போக்கில் இயற்கை வழிபாடு இறைவழிபாடாக உருப் பெற்ற நிலையில் வழிபாட்டு முறையில் சிற்சில மாற்றங்கள் தோன்றின. அம்மாற்றங்கள் மரபு வழிப்பட்ட மாற்றங்களாகவே தென்படுகின்றன. கோட்டைகளின் வாயில்களில் தெய்வம்

உறையும் என்பது பண்டைய மக்களின் நம்பிக்கை. தெய்வங்களின் சீற்றத்தினைப் போக்குவதற்காகச் சில பொருட்களைப் படைத்து பலியிட்டனர். அந்நிலையில் பூசனை மரபு உருப்பெற்றது; விழாக்கள் பெருகின. தெய்வத் தன்மையின் அடையாளத்தையும் (456–458) பூவும், நறும்புகையும் ஊட்டி வழிபட்ட செய்தியினையும் (467) தெய்வ வழிபாட்டிற்குரிய காலம் கங்குல் (651) எனவும் மதுரைக்காஞ்சி எடுத்தோதியுள்ளது. பரவும் விதம் பற்றிக் குறிஞ்சிப்பாட்டும் (5) நெடுநல்வாடையும் (43–44) கூறியுள்ளன. உயிர்ப்பலி கொடுப்பதை நெடுநல்வாடை (218) (233-235) பேசுகின்றது. கோயில் விழாத் தொடக்கத்தில் கொடியேற்றும் மரபு இன்றும் நம் கோயில்கள் பின்பற்றிவரும் மரபாகும். இம்மரபு மதுரைக்காஞ்சியிலும் (366) சுட்டப்பட்டுள்ளது. தெய்வத்தைத் தொழும்முறை (252) வேள்வி இயற்றும் வழக்கம் (95–96) வேள்வி செய்வதன் மூலம் சுவர்க்கம் புகலாம் என்ற நம்பிக்கை (494–495) ஆகியவை முருகாற்றுப்படைக்கண் சுட்டப்பட்டுள்ளன.

முனிவர் வாழ்க்கை முறை:

உலகப் பொருள்களின் மீதுள்ள பற்றினைத் துறந்தாரை முனிவர் எனலாம். பண்டைக் காலத்தில் முனிவர்கள் காடுகளில் தனித்திருந்து மனத்தினை ஒருமுகப்படுத்திக் கடவுள் நெறியில் செலுத்தி உண்மைகாண முயன்றனர். முருகாற்றுப்படைக்கண் (126–137) நக்கீரர் முனிவரின் உரு, உடை, பண்பு ஆகியவற்றைத் தொகுத்துரைத்துள்ளார்.

மகளிர் வாழ்க்கை முறை:

இல்லற வாழ்வு நலம் பெற்றமைய ஆடவனின் புறவாழ்வும், பெண்டிரின் அகவாழ்வும் சிறப்புற அமைதல் வேண்டும். இல்லறத்திற்கு அச்சாணி போன்றவள் பெண்ணே. எனவேதான் இல்லாள் எனப் பெயரிட்டும் வழங்கியுள்ளனர். ஆடவரைச் சிங்கத்திற்கும் மகளிரை மயிலுக்கும் பொருத்திப் பண்புவமையாகக் காட்டுவது சங்க இலக்கிய மரபாகும். பெண்கள் நெற்றியில் திலகமிடல், தலையில் பூச்சூடல் ஆகியவை தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சிறப்புக் கூறுகும். இப்பண்பு சங்ககாலத் தமிழ்ப் பெண்டிரிடம்

காணப்பட்டதைத் திருமுருகாற்றுப்படை (24)(54–56) சுட்டுகிறது. மகளிர் குழை அணிந்த செய்தி பொருநராற்றுப்படையிலும் (30) தொய்யிலால் அழகுபடுத்தியமை மதுரைக்காஞ்சியிலும் (416) கச்சணிந்த பெண்கள் மாலைக்காலத்தில் விளக்கேற்றிய செய்தி முல்லைப்பாட்டின்கண்ணும்(47-49) பேசப்பட்டுள்ளன. பெண்களின் விளையாட்டாக நாம் பத்துப்பாட்டின்கண் அறியப்படுவன. கழங் காடுதல் (பெரும். 334–335) பந்தாடுதல் (331–333) வள்ளைப் பாட்டுப் பாடுதல் (மலைபடு 342) துணங்கையும் குரவையும் ஆடுதல் (மதுரை 159–160) அலவன் ஆட்டுதல் (பட் 101) பாவை செய்து விளையாடுதல் (பட்–102) ஆகியனவாகும்.

நம்பிக்கைகள்:

மனிதன் எந்தச் செயலைச் செய்தாலும் அதில் வெற்றி காண வேண்டுமென்ற அவாவே நம்பிக்கை தோன்றுதற்குக் காரணமாக அமைகின்றது. ஆகவேதான் நம்பிக்கையின் துணைக்கூறுன நாள், நேரம், சகுனம், குறிகேட்டல் ஆகியவற்றில் மனம் ஈடுபட்டு அமைதியுறுகின்றது. இவை தமிழ் மக்களிடையே தொன்று தொட்டு இருந்துவரும் மரபுவழிப்பட்ட சிந்தனையாகும். பத்துப் பாட்டின்கண் விரிச்சிகேட்டலும் (முல்லை 6–11) புள்ளோர்த்தலும் பேசப்பட்டுள்ளன. கூகை நண்பகலில் குழறுவது தியநிமித்த மெனப் பட்டினப்பாலை (268) கூறும். விண்மீன் திசைமாறிக் காட்சிதரின் தீமை பயக்குமென மதுரைக்காஞ்சியிலும் (108) பட்டினப்பாலைக்கண்ணும் (1–6) சுட்டப்பட்டுள்ளது. தீது நீங்கக் கடலாடிய செய்தி பட்டினப்பாலையில்(99) எடுத்தோதப்பட்டுள்ளது.

பிற பழக்க வழக்கங்கள் :

மக்கள் அன்றுடம் வாழ்வில் கடைப்பிடிக்கும் பழக்கங்கள் காலப்போக்கில் வழக்கங்களாக அமைந்து பின்னர் அவையே நாகரிகப் பண்பாட்டுச் செயல்முறைகளாக உருவெடுக்கின்றன. பழக்கவழக்கங்கள் நாடு, மொழி, இனம், பகுப்பு ஆகியவற்றிற்குத் தக வேறுபடும். இவற்றில் உயர் பண்பாட்டிற்குறியன நிலைத்து வாழும். பத்துப்பாட்டின்கண் காணப்படும் சில பழக்கவழக்கங்கள் இன்றைய அறிவியல் வாழ்விற்கும் ஒத்ததாகக் காணப்படுவது நினைந்து இன்புறத்தக்கது. ஆடைகளுக்குக் கஞ்சியூட்டிய செய்தி

யும் (721) கோயில் விழாவின் ஏழாம் நாளின் அந்திக்காலத்தில் ஊரார் அனைவரும் நீராடும் மரபும் (427–428) மதுரைக்காஞ்சியில் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

யானையினைக் குழியில் வீழ்த்திப் பிடித்தலும் (பட் 223–225) புதியோர்க்கு வழிக்கடையாளமாகப் புல் முடிந்துவைத்தலும் (மலைபடு 392–393) உவாக் காலங்களில் கடலில் மீன்பிடிக்கச் செல்லாமையும் (பட் 92–93) ஆண்யானையின் கொம்பில் முத்துப் பிறக்கும் என்ற செய்தியும் (முரு–305, மலைபடு 517–518) நாகப் பாம்பின் தலையில் மாணிக்கம் பிறக்கும் என்ற செய்தியும் (குறி 221) பத்துப்பாட்டின்கண் பேசப்பட்டுள்ளன. சந்திரகிரகணம் நேர்ந்த செய்தியினை உவமை வாயிலாகப் பெரும்பாணாற்றுப்படைக் கண் ஆசிரியர்,

"சிறுகோடு குழவித்திங்கள் கோள்நேர்ந்தாங்கு" (383–4) எனப் புலப்படுத்தியுள்ளார். திருமணத்தின்போது பெண்ணின் சுற்றத்தார் மணப்பெண்ணின் முன்கையைப்பற்றி மணமுடிக்கப் போகும் ஆடவனின் கையில் ஒப்படைக்கும் வழக்கம் மணச் சடங்கின் முக்கியக்கூருக இருப்பதனைக் குறிஞ்சிப்பாட்டின்கண் கபிலர்,

நேரிறை முன்கை பற்றி நுமர்தர
நாடறி நன்மணம் அயர்கம்... (231–232)

சுட்டியுள்ளார்.

மனித நலக் கொள்கைகள்:

உழவும் வாணிகமும் உலகத்துத் தொழில்களில் சிறந்தது (119) எனவும் ஈதலையும் புகழையுமே மனிதமனம் அவாவிநிற்கும் (205) எனவும் மதுரைக்காஞ்சி சுட்டி அமைகின்றது. ஒருவருடைய ஆயுட்காலத்திற்குப் பிறகு உலகில் எஞ்சி நிற்பது புகழ் ஒன்றே. அப்புகழை ஈட்ட அறச்சாலை அமைத்தமையும் (42–43) வாணிக முறையில் கடைப்பிடிக்கவேண்டிய நெறியினை,

"கொள்வதூம் மிகைகொளாது
கொடுப்பதூஉம் குறைகொடாது" (210)

என்று அறிவுறுத்தியதோடு இறுதியில் அரசனின் கடமையாக,

“ காடு கொன்று நாடாக்கி
குளந்தொட்டு வளம் பெருக்கி
... ...
கோயிலொடு குழ நிறீஇ” (283–286)

என அரசியல் கொள்கையினைப் பட்டினப்பாலை ஆசிரியர் வலியுறுத்தியுள்ளார்.

முடிவுரை:

நாம் தொகை நூற்களிலும் பத்துப்பாட்டிலும் காணும் பழக்க வழக்கங்களைப் பகுத்தும், இணைத்தும், இணைத்தும், ஒப்பிட்டும் ஆராயின் பல புதிய செய்திகளும் விளக்கங்களும் கிடைக்க வாய்ப் புண்டு அதன்பின் சங்ககாலத் தமிழரின் பண்பாட்டுக் கூறுகளைத் தொகுத்துக் கூற இயலும்.

சேக்கிழாரின் வாழ்க்கைத் தத்துவங்கள்

மை. அ. கிருட்டிணன்
பூ. சா. கோ. கலைக்கல்லூரி, கோயமுத்தூர்.

'சேக்கிழார் பார்வையில் சமுதாய நிலை' என்பது பற்றிப் பெரிய புராணத்தின் வழி நின்று பார்ப்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

குலப்பற்று சேக்கிழாருக்கு மிகுதியாகவுண்டு என்பதனைப் பல பாடல்கள் நமக்குத் தெரிவிக்கின்றன. சான்றாகக் காட்ட வேண்டுமென்றால்.

'நம்பு வாய்மையி னீடு சூத்திர நற்குலம்' என்னும் அடியினையும் (திருக்குறிப்புத் தொண்டர் புராணம்-47)

'குலமுதல் அறிவின் மிக்கார்' என்னும் அடியினையும் (திரு நகரச்சிறப்பு-5)

'பிறப்பின் சார்பால் குற்றமே குணமா வாழ்வான்' என்னும் அடியினையும் (கண்ணப்ப நாயனார் புராணம்–8) சுட்டலாம்.

சேக்கிழார் பெருமான் இவ்வாறு சிலவகைக் குலத்தினரை உயர்த்திச் சொல்லுகிறார் என்பதற்காக அவருக்குக் குலவேறுபாடு நோக்கும் பான்மை இருந்தது என்று சொல்வதற்கில்லை. திருமண முறையில் சாதிப் பாகுபாடும் குலப்பாகுபாடும் பார்க்கப் படுவதாகப் பெரியபுராணத்தில் குறிப்புக்கள் காணப்பட்டாலும் சேக்கிழாரின் உள்ளக் கிடக்கை 'யாதுமூரே யாவருங்கேளிர்' என்பதே. இதனைப் பல சான்றுகளின் மூலம் நாம் அறிய முடியும்.

சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் உருத்திரக் கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த பரவையாரையும் வேளாளர் குலத்தில் பிறந்த சங்கிலியாரையும் மணந்து கொள்வதும், வேளாளராகிய கோட்புலி நாயனார் வனப்பகை, சிங்கடி ஆகிய தம் இரண்டு பெண்களையும் சுந்தரமூர்த்தி நாயனாருக்குக் கொடுக்க முன் வந்ததும், மயிலாப்பூர் வணிகராகிய சிவநேசர் தன் மகள் பூம்பாவையை அந்தணராகிய திருஞானசம்பந்தருக்குக் கொடுக்க முன்வந்ததும் நாம் எண்ணிப் பார்க்கத் தக்கது. திருமண முறையில் மட்டுமின்றி ஏனைய பல நிலைகளிலும் சாதிப்பாகுபாடு பார்க்கப் படவில்லை என்பது பெரிய புராணம் படிப்போர்க்குப் புலனாகும் உண்மை. வேளாண் மரபினராகிய அப்பர் பெருமான் அந்தணராகிய அப்பூதியடிகளுடன் இணைந்துண்ணுகிறார் என்று அறிகிறோம். உத்திரபாதியாராகிய பயிரவ வேடங் கொண்ட அடியவர் மாமந்திர மரபினராகிய பரஞ்சோதி என்னும் சிறுத்தொண்டர் வீட்டில் உணவுண்ணுகிறார். பரவையாருடைய மாளிகையில்தான் அரச மரபினராகிய சேரமான் பெருமாள் நாயனார் உபசரிக்கப்படுகிறார். சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் சேரமான் பெருமாள் நாயனாருடன் உணவு கொள்ள விரும்புகிறார். சேரமான் பெருமாள் நாயனார் தயங்குகிற நிலையில் வலுக்கட்டாயமாக உடனுண்ணச் செய்கிறார் சுந்தரமூர்த்தி நாயனார்.

தீண்டாமை அக்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்திருக்கிறது. ஆனால் அன்பு நெறியில்—பக்தி நெறியில் தீண்டாமையோ வேறு எந்த வித ஏற்றத் தாழ்வுகளோ அங்குத் தென்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் தீண்டத்தகாத வகுப்பைச் சேர்ந்தவர். திருவாலவாய்த் திருக்கோயிலுக்கு வெளியே நின்று கொண்டிருந்த அவரை அடியார்கள், இறைவன் கட்டளையால் உள்ளே அழைத்துச் செல்கிறார்கள். திருநீலகண்ட நாயனாரும் அவர் தம் மனைவியாரும் திருஞானசம்பந்தருடன் பல தலங்களுக்குச் சென்று வழி படுகின்றனர். இதனோடு மட்டுமமையாமல் தம் பதியாகிய திருவெருக்கத்தம் புலியூருக்கும் திருஞானசம்பந்தரை அழைத்துச் சென்று வழிபடுகின்றனர். அப்போது திருநீலகண்டர் தம் பதியினைக் குறிப்பிட்டு 'இஃது அடியேன் பதி' என்று சொல்கையில், 'மேன்மை பொருந்திய நீவிர் தோன்றியதால் இப்பதி அளவிலா தவம் உடையது' என்று சம்பந்தர் சிறப்பிக்கிறார். இதனை

'ஐயர்நீர் அவதரித்திட இப்பதி அளவின் மாதவன் முன்பு செய்தவாறு' என்னும் அடியில் சேக்கிழார் பெருமான் குறிப்பிடுகிறுர்.

அந்தணராகிய திருஞானசம்பந்தர் கீழ்க் குலத்தில் அவதரித்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரை 'ஐயர்நீர்' என விளித்தது உன்னற் பாலது. மேலும் இதனேடமையாமல் யாழ்ப்பாணர்க்கும் அவர் தம் மனேவியாருக்கும் தங்குவதற்கு இடம் கொடுக்கும்படி திருஞான சம்பந்தர் திருநீலநக்க நாயனுரைக் கேட்டுக் கொள்ள, திருநீல நக்கரும் மனமகிழ்ந்து தம் இல்லத்தில் அவர்களுக்கு இடங் கொடுத்தார். அவர்களும் தங்கினர். அப்போது சேக்கிழார் பெரு மான் கதைப் போக்கினூடே ஒன்றைச் சொல்லுகிறுர் ஆம்; அஃதென்னே? யாழ்ப்பாணரும் அவர்தம் துணேவியாரும் அங்குத் தங்கியதால் ஏற்கனவே எரிந்து கொண்டிருந்த செந்தீ மேலும் ஒளி பெற்று விளங்கியதாம். இந் நிகழ்ச்சியைச் சேக்கிழார் இத் துணேச் சிறப்புக் கொடுத்துச் சொல்ல வேண்டிய தேவையென்ன? சாதியொழிய வேண்டும், எல்லோரும் ஓர் குலம், எல்லோரும் ஓரினம் என்னும் உயர்ந்த கோட்பாட்டினேச் சேக்கிழார் விரும்பிய தனுலன்றே!

சமய வுணர்ச்சி மனித இனத்தோடு பிறந்து மனித இனத் தோடு என்றும் நின்று நிலவுகிறது. ஒழுக்கத்தைப் போன்றே மதமும் மனித நடவடிக்கையை நன்ருக நெறிப்படுத்தும் வழி காட்டியாகும். எனவேதான், தம் தெய்வ நூலான பெரிய புரர்ணத்தின்கண் மதத்தினேப் பற்றியும் மதவுணர்வுகள் பற்றியும் மதத்தின்பால் மனித இனத்துக்கு இருக்க வேண்டிய பிணேப்புப் பற்றியும் பெரிதும் பேசுகின்ருர். இன்னும் சொல்லப்போனுல் சமய வுணர்வின் மூலம் இறைவனேப் பற்றுக் கோடாகக் கொள்ளு தற்குரிய வழிமுறைகளேச் சேக்கிழார் உணர்த்துகிருர் எனக் கொள்ளலாம். இதற்குச்

1. ''சைவநெறி ஏழுலகும் பார்க்குந் தன்மையினுல்
தெய்வ நெறிச் சிவம் ...''. (திருஞானசம்பந்தர்புராணம்-41)

2. ''எம்பெருமான் சிவனே எல்லாப் பொருளும்''
(திருஞானசம்பந்தர்புராணம்-847)

போன்ற சான்றுகளேக் காட்டலாம்.

மனித இனம் உய்வதற்குரிய ஒரே ஒரு வழி இறைவனைப் பற்றுக் கோடாகக் கொள்ளுதலே என்பதனைப் பல்லாற்ருனும் சேக்கிழார் குறித்துச் செல்கிருர். அத்தகைய இறைவனைப் பற்றுக் கோடாகக் கொள்வதற்கு மதக் கோட்பாட்டின் வழிச் செயல்பட வேண்டும் என்கின்ருர். அவ்வாறு மதக் கோட்பாட்டின் வழி நின்று இறைவனைப் பற்றுக் கோடாகக் கொள்ள எத்தனிக்கின்றபோது மும்மலங்கள் நம்மைவிட்டு நீங்குகின்றன. இதனுல் நாம் 'வினை'களிலிருந்தும் விடுபடுகிருேம். இன்ப துன்பங்களிலிருந்து விடுபட வேண்டுமென்ருல் இறைவனைப் பற்றுக்கோடாகக் கொள்ளவேண்டு மல்லவா? ஒன்றிலிருந்து விடுபட வேண்டுமானுல் மற்ருென்றனைப் பற்றிக் கொள்ளவேண்டுமன்ருே?

அடியவர்களையும் பெரியவர்களையும் தம் பாட்டினூடே வாழ்த்திப்பேசுகின்ற சேக்கிழார் பெருமான் அப்பெரியோர்கள் (நாயன்மார்கள்) தமக்கு முன் வாழ்ந்து செயற்கரிய செயல்களைச் செய்த பெரியோர்களை வணங்குவதாகக் காட்டுகிருர். இதிலிருந்து நமக்குத் தெரிவது என்ன வென்ருல் உயர்ந்தோர்க்கு இச்சமூகம் மதிப்புக் கொடுக்க வேண்டும் என்பது சேக்கிழாருடைய உள்ளக்கிடக்கையாகும் என்பதே.

பிறவி எடுத்ததன் நோக்கம் இறைவனை அடைவதே என்ற பெரு நோக்கம் சேக்கிழாரால் பலவாருக விரித்துப் பேசப்பட்டாலும் இறைவனை அடையும் வாயிலாக இச் சமுதாயத்துக்குத் தன்னுலான உதவியினைச் செய்யவேண்டும் என்பதே. பெரிய புராணத்தில் இடம் பெறும் ஒவ்வொரு அடியாரும் ஏதாவது ஒருவகையில் சமுதாயத்துக்கு உதவியிருக்கின்றனர் என்பது வெளிப்படை. சான்ருகக் காட்டவேண்டுமென்ருல் சில :

திருநீலகண்டர்	—	சிவனடியார்களுக்குத் திருவோடு கொடுத்து அறம் புரிந்தவர்
இயற்பகையார்	—	இல்லையெனுது எல்லாவற்றையும் வழங்கியவர், தம் மனைவி உட்பட.
அமர்நீதி நாயனுர்	—	அடியார்களுக்குப் போர்வையும் அரைஞாணும் கொடுத்தவர்.

திருக்குறிப்புத் தொண்டர் — அடியவர் ஆடைகளைத் துவைத்துக் கொடுத்து உதவியவர்.

மகளிர்க்கு மிகுந்த மதிப்பளித்துப் பேசுகின்ற சேக்கிழார், அவர்கள் தன் கணவன்மார்களுடைய விருப்பப்படி வாழ்க்கை நடத்த வேண்டும் என்பதனைப் பலவிடங்களில் குறித்துக் காட்டுகிறார். தன்னையே அடியார்க்குக் கொடுத்து விட்ட நிலையிலும் முதலில் திகைத்து நின்ற நங்கை, பிறகு தன் கணவனின் விருப்பப்படியே செயல்படுகிறார் என்று அறிகிறோம். இதனைச் சேக்கிழார்,

" திகைத்து நின்றனள், திருவினும் பெரியாள் "

என்று முதலில் சொல்லிவிட்டுப் பின் தொடர்கிறார் :

" இன்று நீர் எனக்கருள் செய்தது இதுவாகில்
என்னுயிர்க்கு ஒரு நாதர் நீர் உரைத்தது
ஒன்றை நான் செய்யு மத்தின யல்லால்
உரிமை வேறுளதோ ... ..."

என்று 'கற்பெனப் படுவது கணவன் சொல்வழி நிற்றல்' என்பதனைச் சேக்கிழார் நினைவு படுத்துகிறாரன்றோ? சேக்கிழார் தம் பெரிய புராணத்தின்கண் பல விதமான வாழ்க்கைக் கோட்பாடுகளைத் தெரிவிக்கிறார் எனலாம். இதனைத் தாம் படைத்துக் காட்டும் அடியார்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகளின் வாயிலாகத் தெரிவிக்கிறார் எனலாம். ஒவ்வொரு அடியாரின் வாயிலாகவும் ஒவ்வொரு உலகியல் பேருண்மைகளை – அதாவது வாழ்க்கைத் தத்துவங்களைப் போதிக்கிறார் என்றே சொல்லலாம்.

மனிதன் தவறு செய்வது இயல்பு. அதனைத் திருத்திக் கொண்டு நல்ல மனிதனாக வாழ்வதே சிறப்பு என்பதை அறிவிக்கத் திருநீலகண்ட நாயனார் வரலாற்றைச் சொல்கிறார் எனலாம். இவ்வாறே பல. பொதுவாகப் பார்க்கின்ற போது, எந்நிலையிலும் தன் கொள்கையிலிருந்து மாறுதல் கூடாது என்பதைப் பெரும்பாலான அடியார்களின் வரலாறுகள் மூலமாகக் காட்டுகிறார் என்பது தெளிவு. எந்த நிலையிலும் தன் கொள்கையான விருந்து

போற்றுவதிலிருந்து பின் வாங்கக் கூடாது என்பதனை இளையான் குடி மாறனுர் வரலாற்றின் மூலம் தெரிவிக்கிருர்.

மனிதன் ஆசையிலேயே அமிழ்ந்து விடக்கூடாது என்பதனைச் சுந்தரமூர்த்தி நாயனுர் வரலாற்ருல் நமக்குக் காட்டுகிருர். இவ்வாறேதான் ஒவ்வொரு நாயன்மார் வரலாற்றிலும் உள்ளுறையாக ஒவ்வோர் உலக உண்மைகளை, வாழ்வியல் விளக்கங்களை நமக்குப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிருர்.

தெருக் கூத்து

வே. கிருட்டிணசுவாமி
சென்னைக் கிறித்துவக் கல்லூரி, தாம்பரம்.

கூத்து என்ற சொல் நடனம், நாட்டியம், நாடகம் போன்ற எல்லாச் சொற்களுக்குமே பொதுவாய் அமைந்த சொல் என்ருலும், பிற்காலத்தின் அது தெருக்கூத்து ஒன்றையே சிறப்பாகக் குறிப்பிடும் சொல்லாக அமைந்துவிட்டது. சங்க இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்படுகின்ற கூத்தர் என்ற சொல் கூட தெருக்களில் வீடுதோறும் சென்று ஒப்பனையுடன் ஆடுகின்ற பாணருள் ஓர் இனத்தரையே குறிக்கும். இன்றும் நம் நாட்டின் பல பகுதிகளில், ஒப்பனை செய்துகொண்டு தெருக்களில் ஆடுகின்ற கூத்தரைப் பார்க்கலாம். இந்தக் கூத்தர் என்ற சொல்லிலிருந்துதான் கூத்தாடிகள், கூத்தி, கூத்தர்குடி, கூத்தர்கோயில் போன்ற முறையே குழுப்பெயர், பெண்ணுக்குரிய பெயர், அவர்கள் வாழ்ந்த இடத்துக்குரிய பெயர், அவர்களின் கோயிலின் பெயர் எனப் பல்வேறு சொற்கள் பிறந்தன.

முதலில் தனித்துத் தெருக்களில் ஆடி மக்களுக்கு உவகையூட்டிய இவர்கள் காலப்போக்கில் கதை தழுவிய கூத்துக்களை ஊரின் பொது இடங்களிலும், தெருக்களிலும் ஆடியதால் இது தெருக்கூத்தாயிற்று போலும். இன்னும் தென்னுர்க்காடு. வடார்க்கர்டு மாவட்டங்களில் கோடைக்காலத்தில் நடைபெறும் திருவிழாக்களின் போது, இரவு நேரத்தில் விடிய விடிய இத் தெருக்கூத்துக்கள் நடத்தப்பெறுகின்றன. மக்களும் விடியும்வரை கண்விழித்திருந்து இக்கூத்துக்களைப் பார்க்கின்றனர். மேடை நாடகத்தைவிட இது மிகவும் எளிமையானது. ஆனுல் கற்பனை நயத்தில் உயர்ந்து விளங்குகிறது.

இத்தெருக்கூத்தினை நிகழ்த்துவதற்கு ஊரின் நடுவேயுள்ள முக்கூடல் அல்லது நாற்கூடலில் இருமரக் கம்புகளை நடுவார்கள். இரண்டிற்குமிடையே குறுக்கே ஒரு நீண்ட மூங்கிலை வைத்து இணைத்துக்கட்டுவார்கள். அதன் இரு கோடிகளிலும் இரு காந்த விளக்குகளைப் (Gas lights) பொருத்துவார்கள். இந்த விளக்குகள் அறிமுகமாவதற்கு முன் இருபக்கத்திலும் இருவர் நின்று ''தீவர்த்தி'' பிடிப்பார்கள். இந்தத் திவர்த்திகளுக்கு ஒளிமங்கும் போது எண்ணெய் வார்க்க இருவர் எண்ணெய்ச் சட்டிகளோடு நிற்பர். இதுதான் ஒளி அமைப்பு.

அரைவட்ட வடிவில் கூத்துப்பார்ப்போர் அமர்ந்திருக்க, இடையேயுள்ள வெற்றிடமே கூத்தாட்டு அவையாகும். ஒரு வீச்சுப்பலகை (Bench) போடப்பட்டு அதன்மேல் சுருதிப் பெட்டியான், மத்தளக்காரன் முதலியோர் அமர்ந்திருப்பார்கள். தாளக்காரனும் பின்பாட்டுக்காரனும் நின்றவாறு தம் தொழிலைச் செய்வார்கள். அப்பலகையின் மீது மரத்தாலாகிய உரல் ஒன்று இடப்பட்டிருக்கும், அதுதான் அவையை நாடி வருகின்ற அரசன் அமரும் 'அரிமா சுமந்த அமளி மேலிருக்கை' யாகும். அதில் அமர்ந்துதான் நாட்டுவளம், நகர்வளம் கேட்டுத் தெரிந்து கொள்வான். இதிலே நகைப்புக்குரியது என்னவென்றால் பகை யரசன் வந்தாலும் அதே இருக்கையில் அமர்ந்துதான் பகைமை பாராட்டுவான். கதையில் தேவர்க்குத் தலைவனாகி இந்திரன் வந்தாலும் அவனது பொன்னகர் இருக்கையும் அதுவேயாகும். ஒரு மர உரலுக்கு எத்தனைச்சிறப்பு.

நாடகப் பாத்திரங்களின் ஒப்பனைப் பொருட்களாக் கண்ணாடி மணிகளாலாகிய கழுத்தணிகள், காதணிகள், மார்புக்கச்சைகள், பொன் போன்ற தாள்களால் ஒட்டுவேலை செய்யப்பட்ட 'புஜங்கள்' (மரத்தாலானவை). தலைமுடிகள், கவசங்கள் ஆகியவை இருக்கும் பெருமிதத்தோற்றப் பொலிவு வேண்டுமென்பதற்காக இரண்டு மூன்று சேலைகளைப் பாவாடையைப்போல் கொசுவி இடையைச் சுற்றிக் கட்டிவிடப்படும், சில தீயோன் பாத்திரங்களுக்கு காண்போருக்கு அச்சமூட்டும் ஒப்பனையும் செய்யப்படும். பெண் பாத்திரங்களுக்கு ஆண்களே பெண்போல் ஒப்பனை செய்து

கொண்டு அழகாகக் காட்சியளிப்பார்கள். அவர்களின் நடையுடை பாவனை அனைத்தும் ''பெண்மை''யாகவே இருக்கும்.

கதை நிகழிடம் எந்த விதக் காட்சியமைப்புமின்றி வெற்றிடமாக விளங்கும். அரசன் வருவான், தன் அமைச்சரையழைத்து நாட்டுவளம் கேட்டபின் வேட்டைக்குப் போவோம் என்பான். அதுவரை அரண்மனையாகக் கருதப்பட்ட இந்த இடம் கொடிய விலங்குகள் வாழும் காடாகக் கற்பனை செய்யப்படும். மானும், மயிலும், வேங்கையும். வேழமும், அங்கே திரிவதாகப் பாட்டிலே வருணித்துப்பாடுவார்கள். அடுத்து அரசி வரும்போது அந்த இடம் அரசியின் அந்தப்புரமாகிவிடும். கூத்தினைக் காண்போர் கற்பனையில் அந்தக் காட்சிகளை மனக்கண்ணால் காணவேண்டும். கற்பனைக் கண்ணால் எல்லாப் பின்னணிச் சூழலையும் காணுகின்ற இந்தக்கலை நுணுக்கம் போற்றுதற்குரியதாகும்.

தெருக்கூத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டியங்காரன் என்று ஒருவன் வருவான். இவன் நாடகத்திற்கு இன்றியமையாத உறுப்பர்வான். சில ஆண்டுகளுக்குமுன் நடந்த மேடை நாடகங்களில் கூட இப்படிப்பட்ட பாத்திரம் ஒன்று வருவதுண்டு. அப்பாத்திரத்தில் வருவோனை 'பபூன்', 'விதுஷகன்', 'சூத்ரதாரி' என்று வழங்கினர். பெரும்பாலும் காண்போர்க்கு நகைப்பை விளைவிக்கும் தொழிலை இவனே செய்வான். இக்கால நாடகங்களில் நகைச்சுவைக்கென்று இப்படி ஒரு பாத்திரம் அமைக்கப்படாது கதையில் வரும் நாடகமாந்தரே தம் பேச்சுவழி நகைச்சுவையூட்டுகின்றனர்.

தெருக்கூத்தில் வரும் கட்டியங்காரன் ஒரு தனி அமைப்பாவான். அவன் எந்த நாடகத்திலும் வருவான். வந்து இறை வணக்கம், அவை வணக்கம் எல்லாம் பாடி அன்று நடைபெறவிருக்கும் நாடகத்தின் பெயரைக் கூறி அதிலே வரும் குற்றங் குறைகளை விளக்கிக் குணங்களை மட்டும் கொள்ளவேண்டும், என்று அவையோர்ரைக் கேட்டுக்கொள்வான். பின்னர் கதை மாந்தர் ஒவ்வொருவர் வரும்போதும் அவர்களை அறிமுகப் படுத்தி வைப்பான்.

இதோ இங்கு 'விரர்டபர்வம்' என்னும் நாடகத்தில் கட்டியங்காரன் வருகிற காட்சியைக் காண்போம்.

விருத்தம்

செந்துரத் திலகமிட்டு சிகையில் முண்டாசு கட்டி
மந்திரி மன்னன் மெச்ச வாளும் கேடயமுத் தாங்கி
சந்திர குலத்து வேந்தன் சபையில் கட்டியமே கூற
சுந்தர பிருது காமியன் சுருக்குடன் வருகின்ருனே.

தரு

பிருது காமியர் நானே! கட்டியங் கூறும்
பிருது காமியர் நானே!
பட்டயம் பரியை பாலா பாங்கா கட்டாரியீட்டி
சட்டயம் சமுதாடு கச்சை தட்டிப் பிகுத்துக் கட்டி
(பிருது)

வீர கண்டா மணிகள் வெண்டயம் கலகலென்ன
ஆருக் காகிலும் அஞ்சா ஆண்புலி தீரமுடைய
(பிருது)

பாமரர்களின் நாடகமாகிய தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் பாடி வருகின்ற இத்தகைய பாடல்களிலும் எதுகை மோனை நயங்களும், எடுப்பும், துடிப்பும் அமைந்து விளங்குவதைக் காணும் போது தமிழின் சொல்லழகை எண்ணி வியக்கின்ரேம். தான் இட்டுக்கொண்டிருக்கின்ற பொட்டிலிருந்து தன்னுடைய மேலங்கி, தலைப்பாகை, வாள், கேடயம் அனைத்தையும் அவனே கூறிக் கொண்டுவரும் அழகே அழகு!

இனி இந்நாடகத்தில் வரும் விராட மன்னன் வருகின்ற காட்சியையும் காண்போம்.

தரு

மச்ச தேசத்தையாளும் மெச்சும் விராடபதி
மன்னன் கொலுவதாகினர் வெகு வேடிக்கையாகவே
(மன்னன்)
கச்சுடர் நவமணி மகுடம் பளபளேன்ன
கன்னடர் தெலுங்கரும் மன்னும் மராடரும்

பின்னு மரசர்க்கெல்லாம் மன்னும் தன்னகர் பதி
அளகை நகரை யொத்த வளமை நகர்க் கதிபர்
... ... மச்ச தேசத்தை

தான் யார், தன்னுடைய நாடு எது, தன் பெருமை என்ன என்பது போன்ற இன்னோரன்னவற்றைக் கூறியவாறு மன்னர் வருவது நமக்கு நகைப்பை விளைவித்தாலும் எழுத்தறிவில்லா எளிய மக்களுக்கு உணர்த்தும் முறையில் இவைகளைக் கூறுவது ஒருவகையில் பொருத்தமே எனலாம்.

தெருக் கூத்துக்களில் பெண் பாத்திரங்கள் வருகின்ற காட்சி கண்டு இன்புறத்தக்கதாகும். பலராமரின் தேவி ரேவதியாவாள். அவள் அவைக்கு வரும் அடியினைக் காண்போம்.

"குங்கும திலகமிட்டுக் கூர்விழி மையும் தீட்டி
கங்கண கடகம் பூண்டு கன்னியும் எழுந்திருந்து
நங்கை என் தாதி மார்கள் நலமுடன் கவரி வீச
சிங்கார ரேவதி சிறப்புடன் வருகின்றேனே... ...

தெருக்கூத்தில் எந்த நாடகப் பாத்திரம் வந்தாலும் ஒரு விருத்தம் பாடிவிட்டு வருவதை மரபாக வைத்துள்ளார்கள். வந்து ரேவதி கட்டியங்காரனை நோக்கி "அடியே தோழி" என்று விளிக்க, அவனும் ஒரு மேல் துண்டை எடுத்து பெண்களைப்போல் மார்பின் குறுக்கே தாவணிபோல் அணிந்துகொண்டு 'தேவி' கட்டளை யென்னவோ' என்று கேட்க, உடன் ரேவதி, "நான் என் கணவரைக் காணும் பொருட்டு வந்துள்ளேன். சென்று காண் போமா" என்பாள்.

பின் சோலைக்குச் சென்று பூக்களைப் பறித்துக்கொண்டு சென்று அவன் திருவடிகளை மலர்தூவி வழிபடுகிருள்.

பெரிதும் பழமையின் சாயலையுடைய இத்தெருக்கூத்துக்களை ஆடுதற்கென்றே இன்னும் சில நாடகக்குழுக்கள் உள்ளன. பத்து இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன் 'தாதாபுரம் கிருஷ்ணன் சபா' என்ற ஒரு குழு இருந்தது. அக்குழு பெரும்பாலும் பாரதக் கதையின் பல பகுதிகளையே நாடகங்களாக ஊர்தோறும் சென்று நடிக்கும்.

இந்தத் தொழிலியல் குழுக்களைப் (Professional groups) போலவே ஊர்தோறும் பயிலியல் குழுக்களும் (Amateur groups) சில நிறுவப்பட்டு இத்தெருக் கூத்துக்களைக் கற்றுக்கொண்டு நடத்துவர். இவர்கள் பயிலியல் குழுக்களாதலால் பண்பட்ட நடிப்புத்திறனும், ஆற்றல்மிக்க பேச்சும் பாட்டும் இவர்களிடம் காணப்படா. தங்கள் போக்குக்குத் தாளமின்றியும், பண்ணேடு பொருந்தாததும் பாடிக் கூச்சலிடுவர். ஆனுல் ஆர்ப்பாட்டங்களும் இடையீடும் அதிகமிருக்கும்.

இன்று திரைப்படத்தாலும், மேடை நாடகத்தின் வளர்ச்சியாலும் இத்தெருக் கூத்துக்கள் பெரிதும் வளர்ச்சி குன்றிக் காணப்படுகின்றன. பொதுமக்களும் அவைகளை எள்ளி நகையாடி வருகின்றனர். ஆனுல் ஒரு காலத்தில் சிற்றூர் மக்களுக்கு தெருக்கூத்துதான் சிறந்த பொழுதுபோக்காகவும், அறிவூட்டும் கருவியாகவும் இருந்து வந்தது. கல்வியறிவு இல்லாத பாமர மக்கள்கூட, இராமாயணத்தையும் பாரதத்தையும், அதனுள் விரவிக்கிடக்கும் எண்ணற்ற சிறுகதைகளையும், நீதிகளையும் உணர்ந்துகொண்டது இத்தெருக் கூத்துக்களினுலேயே ஆகும்.

சீர் குன்றியிருக்கும் இத்தெருக்கூத்துக் கலையை இனி வாஞெலியும் அரசும்தான் ஊக்குவிக்க வேண்டும்.

Consanguinity - As a Theme in Humayun Kabir and Mu. Va.

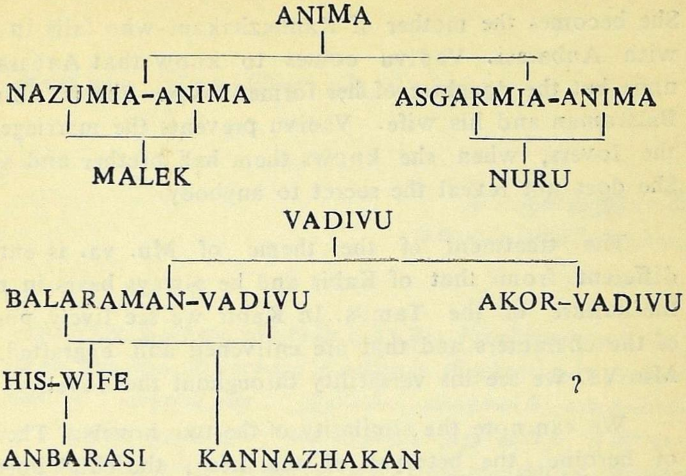
R. GURUNATHAN
Pachaiyappa's, Madras

Consanguinity is the mainstream in the novels of Dr. Humayun Kabir's 'Men and Rivers' and that of Dr. Mu. Va's 'Nencil Oru Mul'.

One would suspect that the theme of Mu. Va is the same and only the emulation of Kabir. It is obvious that the theme consanguinity or blood relation-ship would have stressed his mind and adept pen puts the theme en-rapport.

This paper will neither affect the fame of Mu. Va nor besmear him. The theme was a sinequanon at the time it was written. The discernment of the theme is simple and limpid. We must observe in what ways the theme is handled by the authors

Let us illustrate the theme of these two novels in this way.



Consanguinity pervades all through these two novels. Anima is loved by Asgarmia, the old peasant, but she has to marry Nazumia, a sanctified hypocrite and a foe of Asgarmia, for the wealth of the former. She gives birth to a male child named Malek. One day she has to meet Asgarmia, her former lover, for which her husband deserts her. She lives with her lover Asgarmia and gives birth to a female child, Nuru. After many years the children grow into boy and girl and fall in love with each other, without knowing their relationship. The would be marriage is averted when they come to know that they are brother and sister. Asgarmia reveals the fact that they are the children of same mother and preaches that the marriage of the two is against the law of blood relationship.

To turn to Mu. Va's story–the educated woman Vadivu falls in love with Balaraman and later she is betrayed by him. She marries Akor, a rich old man and a convivialist. After many years she meets her former lover and stays a minute in his house, where she succumbs to temptation.

She becomes the mother of Kannazhakan, who falls in love with Anbarasi. Vadivu comes to know that Anbarası is none but the daughter of her former lover. She is born to Balaraman and his wife. Vadivu prevents the marriage of the lovers, when she knows them half brother and sister. She does not reveal the secret to anybody.

The treatment of the theme of Mu. va. is entirely different from that of Kabir and he always bears in mind the culture of the Tamils. In Kabir we see lively portrait of the characters and that are enlivened and engrafted. In Mu. Va. we see his versatility throughout the novel.

We can note the similarity of the two novels. The love of heroine, the betrayal of the hero, the child born of illegal contact, and the unusual love-affair between brother and sister or the love against law of blood relationship are brought out.

We guess the difference between these two. In Mu. Va's one can find out that the story is entirely different. We see the children born to the different mothers. In Kabir, where the fathers are two, but the mother is one and the children born to same mother. The woman in Kabir dies in the middle of the story. The woman in Mu. Va. is rather different and the author wants to deviate by his deliberate skill. In Kabir the secret is revealed by Asgarmia, the father of Nuru. The relationship of the children is not revealed till the end in Mu. va. But she suffers a lot due to struggle and she feels as if she is pricked with a thorn in her heart. In Mu. Va's each page is clearly brought out the freak and fancy of the higher family.

The authors are very much impressed by this theme and they are desirous to show the society that stands for human bondage and scrupulous sanctity.

இன்றைய இலக்கிய விமர்சனம்

க. குளத்தூரான்
கேரளப் பல்கலைக்கழகம்.

தற்போது இலக்கிய விமர்சனம் பற்றிய சிந்தனைகள் பல்கலைக் கழகங்களிலும் படைப்பிலக்கிய உலகிலும் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் பேசப்பட்டு வருகின்றன. இலக்கிய விமர்சனம் வளரவில்லை என்ற சிந்தனை ஒருபுறமும், வளர்ந்திருக்கிறது என்ற எண்ணம் மறுபுறமும் பட்டிமன்ற வாதங்களாகப் பேசப்படுகின்றன. மேலும், பண்டைய இலக்கிய உலகில், தொல்காப்பியர், உரையாசிரியர்கள் ஆகியோரிடம் விமர்சன முறைகளும் திறனாய்வுக் கொள்கைகளும் வளர்ந்தோங்கிச் செழிப்புற்றிருந்தன என்ற கருத்தும், வளரவில்லை என்ற கருத்தும் மோதிக்கொள்வதைப் பார்க்க முடிகிறது. மாணவர் களையும் வாசகர்களையும் பயிற்றுவிக்கின்ற நோக்கில் பண்டைய விமர்சனச் சிந்தனைகளை விளக்கமாக எடுத்துக் கூறுகின்ற பாட நூல்களோ மொழிபெயர்ப்பு நூல்களோ, குறிப்பிடும்படியாக வெளி வரவில்லை என்றுதான் கூறவேண்டியதிருக்கிறது. விமர்சனக் கலையை எவ்வாறு வளர்க்கலாம்? இன்றைய விமர்சனம் எவ்வா றிருக்க வேண்டும்? பல்கலைக்கழகங்களில் விமர்சனமோ ஆய்வோ எவ்வாறு அமைய வேண்டும்? என்ற பிரச்னைகள் தவிர்க்கமுடியாத படி போராட்டங்களாகவே நிற்கின்றன.

முதலாவதாக, படைப்பிலக்கிய உலகை எடுத்துக் கொள் வோம். விமர்சனத்தின் வளர்ச்சிக்காக **எழுத்து, இலக்கிய வட்டம்** போன்ற பத்திரிகைகள், முறையே, சி. சு. செல்லப்பா, க. நா. சுப்பிரமண்யம் ஆகியோரால் ஏற்படுத்தப்பட்டன. சி.சு. செல்லப்பா ஆய்வுமுறை விமர்சனத்தை (Analytical Criticism) தமிழ் இலக்

கிய உலகில் அறிமுகப்படுத்தினர். இம்முறையைக் (Method) கடைப் பிடித்து அழகியல் பார்வையில் (Aesthetic Approach) நின்று இவர் விமர்சித்தார். இவ்விமர்சனத்தில் இவர் இலக்கியத்தின் உருவத்திற்கே (Form) முக்கியத்துவம் அளித்தவர். க.நா. சுப்பிரமண்யம் மனப்பதிவு முறையில் (Impressionistic Criticism) விமர்சனத்தை மேற்கொண்டவர். "இலக்கியம் பற்றி ரசிக விமர்சனம்தான் இருக்க முடியும்; அது முதன்மையாக அழகியல் அடிப்படையில்தான் இயங்க முடியும்"[1] என்பது சி. சு. செல்லப்பாவின் கருத்து. மேலும், இலக்கியத்தைத் தனித்துறையாகக் கற்க வேண்டும் என்பதும், 'இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான' பார்வைகளைச் (சமுதாயவியல், உளவியல்) கொண்டு இலக்கியத்தை விமர்சிப்பது தவறுடையதாகும் என்பதும் இவருடைய கருத்துக்கள். சி. சு. செல்லப்பாவைப் போலல்லாமல், "சமுதாய வளர்ச்சி, அரசியல், தத்துவம், மதம், பொருளாதாரம், பண்பாடு என்ற பல அடிப்படைகளிலிருந்து எதையும் விமர்சனம் செய்யலாம்"[2] என்கிறார் க. நா. சு. சி. சு. செல்லப்பா இலக்கியத் துறைக்கேயுரிய பொதுவான அளவுகோல்களை தற்சார்பற்ற (objective) நிலையில் அமைத்துக் கொள்கிறார். ஆனால் க. நா. சு. தமக்கென்று சில அளவுகோல்களை உடையவர். "விமரிசனத்தின் எல்லைகளையும் அளவுகோல்களையும் அந்தந்த விமரிசகனின் தனித்துவமும் தத்துவ தரிசனமும் விதிக்கிறது என்கிறார் க. நா. சு.

தருமு சிவராமு, வெங்கட் சாமிநாதன் போன்ற விமர்சகர்களும் க. நா. சுவைப் பின்பற்றிய போதிலும் தங்களுக்கென்று சில அளவுகோல்களை அமைத்துக் கொண்டவர்கள். விமர்சனத்தைப் பற்றி வெங்கட் சாமிநாதன் கூறும்போது, "தன் அபிப்ராயம் இது, தான் இந்த அபிப்ராயம் கொள்ளக் காரணமான ஆதார எண்ணங்கள் இவை என்பதோடு, நிச்சயமாக, 'ஏற்றுக்கொண்டால் ஏற்றுக்கொள் இல்லையானால் போ' என்று சொல்லிவிட முடியும். நிரூபணம் என்பது சாத்தியம் இல்லை. அபிப்ராயத்திற்கு ஆதாரமான எண்ணங்களும் விமர்சகனின் சொந்தமேயன்றி உலகம் முழுவதும் வியாபித்திருக்கும் எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ளும் அளவுகோல்கள் அல்ல; விமர்சனம் என்பது சுட்டிக் காட்டுவதோடு நிற்பதுதான்"[4] என்கிறார். தருமு சிவராமுவைப் பொறுத்தவரையில்

விமர்சனம் என்பது ஒரு தனிமனிதனின் ரசானுபவத்தை, அபிப்ராயத்தை ஆதாரங்களுடன் விஞ்ஞான ரீதியாக உணர்த்துவது தான். மனப்பதிவு முறையில் விமர்சனம் செய்பவர்கள். பொதுவாக தனிமனிதவாதத்திற்கு (Individualism) பெரிதும் முக்கியத்துவம் அளிப்பவர்கள். விமர்சனம் என்பதே 'தன்வயப்பட்டது தான்'[5] (subjective) என்ற உளவியல் விமர்சகர்களின் கருத்துக்கள் இவர்களுக்குத் துணையாக நிற்கின்றன.

படைப்பிலக்கிய உலகில் க. நா.சுவின் முறைக்கே பெரிதும் ஆதரவு காட்டப்படுகிறது. பெரும்பான்மையோர் இம்முறையைக் கடைப்பிடிக்கின்றனர். ஆனால் சி. சு. செல்லப்பாவின் ஆய்வு முறை விமர்சனத்தைப் படைப்பிலக்கிய உலகில் யாரும் கடைப்பிடிப்பதாகத் தெரியவில்லை. பல்கலைக்கழகங்களில் சி. சு. செல்லப்பாவின் தற்சார்பற்ற ஆய்வுமுறை விமர்சனத்திற்கு வாய்ப்பு இருக்கிறது.

இஃது இவ்வாறிருக்க, புறநிலையில் நின்று இலக்கியத்தை விமர்சிப்பது தவிர்க்க முடியாதது என்று வாதிடுகின்றனர், முற்போக்காளர்களாகிய கம்யூனிஸ்டுகள். சமுதாயவியல் பார்வையில் நின்றே இலக்கியத்தை விமர்சிக்க வேண்டும் என்பது இவர்களது கருத்து. உதாரணமாக கிறிஸ்டோபர் காடுவல் என்ற முற்போக்கு விமர்சகர் தமது கவிதை பற்றிய விமர்சன நூலில், கவிதை விமர்சனத்தைப் பொறுத்த வரையில் அழகியல் பார்வையில் மட்டுமே நின்று விமர்சிப்பதை ஒதுக்குவதாகவும், அழகியல் வட்டத்திற்குள் நின்று விமர்சிப்பது விமர்சனமாகாது என்றும் அழகியல் வட்டத்திற்குள்ளே நிற்பவர்கள் படைப்பாளிகளாகவோ பாராட்டுபவர்களாகவோதான் இருக்க முடியும் என்றும் இலக்கியத்தை அனுபவிப்பதினின்றும் படைப்பதினின்றும் விமர்சனம் வேறுபட்டது என்றும் கலையைப் பாராட்டுவதினின்றும் படைப்பதினின்றும் விமர்சிக்க வரும்போது ஒருவர் கலைவட்டத்திற்குள் நிற்காமல் வெளியே நிற்கின்றனர்; கலைவட்டத்திற்கு வெளியே சமுதாயம் இருக்கிறது என்ருல் விமர்சகன் சமுதாயத்திற்குள் நிற்கிருன் என்றும் கலை விமர்சனம் சமுதாயத்தின் கூறுகளை உள்ளடக்கியிருப்பதால் அது படைப்பதினின்றும் பாராட்டுவதினின்றும் வேறுபடுகிறது என்கிருர்[6].

மேலும், ஒவ்வொரு விமர்சகரும் வெவ்வேறு விதமான விமர்சனப் பார்வைகளை உடையவர்களாக இருப்பதற்குக் காரணம் அவர்கள் அறிந்தோ அறியாமலோ சில 'தத்துவச் சார்புடையவர்களாக இருக்கின்றனர்' என்கிறுர் காடுவல். உருவத்தைப் பிரதானப் படுத்திப் பேசும் விமர்சகர்களைப் பௌதிக பொருள் முதல்வாதிகள் (Mechanical materialists) என்றும் மனப்பதிவு முறையைக் கடைப் பிடிப்பவர்களைக் கருத்து முதல் வாதிகள் (Idealists) என்றும் இவர் முத்திரையிடுகிறுர்.

படைப்பிலக்கிய உலகில் இன்று சமுதாயவியல் பார்வைக் காரர்களுக்கும் மேற்கண்ட பார்வையாளர்களுக்கும் ஏற்பட்ட முரண்பாடுகள் **எழுத்து, இலக்கிய வட்டம், அஃ, ஞானரதம், பிரக்ஞை** போன்ற பத்திரிகைகளில் தெளிவாகத் தெரிகின்றன. இதனுல், தற்காலத்தில் நாம் பார்ப்பது முற்போக்காளர்களுக்கும் பிற விமர்சகர்களுக்குமிடையே காணப்படும் போராட்டம். இப் போராட்டத்திற்கு அடிப்படையாக அமைவன இன்றைய சமு தாயச் சூழ்நிலைகள். எந்த ஒரு விமர்சனப் பார்வையும் முடிந்த முடிபானதல்ல. விமர்சனப் பார்வைகள் காலத்திற்கேற்ப சமுதாய வளர்ச்சிக்கேற்ப மாறிவருகின்றன. பழைய இலக்கியங்கள் காலந்தோறும் தோன்றும் விமர்சனங்களுக்கு ஏற்ப புதிய விளக்கம் பெறுகின்றன. படைப்பிலக்கியம் புதிதுபுதிதாக தோன்றுவதால் (முடிந்த முடிபாக இல்லாமல்) விமர்சனக் கருத்துக்களும் முடிந்த முடிபானதாக இருப்பதில்லை.[7]

இன்றைய நமது சமுதாய வரலாற்றில் முதலாளித்துவத்தின் வளர்ச்சியானது தனிமனிதவாதம் பேசுவோரைப் படைப்பிலக்கிய உலகில் தோற்றுவித்துள்ளது. இவர்கள் விமர்சனத்தின் வளர்ச்சி யையோ தேய்வையோ சமுதாயச் சூழ்நிலைகளைக் காட்டி விளக்கம் தரக்கூடாது என்றும் 'காலம் என்பதே சார்புநிலை பெற்றது'[8] (Relative Concept) என்ற கருத்தையும் முன்வைக்கின்றனர். இவர்கள் இன்றைய சமுதாய முரண்பாட்டில் (Capitalism Vs Communism) தங்களை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்ளாத சில மத்திய தர வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர்கள். 'கலை கலைக்காகவே' என்பதே வீண்வாதம் என்று இவர்கள் கூறியபோதிலும், கலை தலைக்காகவே

என்ற உணர்வுடையவர்கள். இவர்களைப்பற்றி பிளெக்கனேவ் (Plekhanov) என்பார் கூறுவதாவது; கலைஞர்கள் தம் குறிக் கோளுக்கும் தாம் வாழும் சமுதாயத்தின் குறிக்கோளுக்கும் இடையே பெரும் மாறுபாடு உள்ளது என்பதை உணரும்போது 'கலை கலைக்காகவே' என்ற கொள்கையை உருவாக்குகின்றனர். இக்கலைஞர்கள் தமது சமுதாயத்தோடு மிக்க வெறுப்புடையவர் களாகவே இருப்பர். சமுதாயத்தை மாற்றலாம் என்ற எதிர் பார்ப்பை இழந்தவர்கள்[9].

பொதுவாக கூறுமிடத்து, படைப்பிலக்கிய உலகில் இத்தகைய முரண்பாடுகள் தவிர்க்கமுடியாதபடி அமைந்துவிட்டன. எந்த விமர்சனமுறை சிறந்தது? எது தாழ்ந்தது? என்ற வாதத்திற்கு இங்கு இடமில்லை. விமர்சனத்தைப் பாதிப்பது சமுதாயநிலை. பல்கலைக்கழகங்களிலும் இத்தகைய முரண்பாடுகள் தவிர்க்க முடியாதபடி வந்துசேருகின்றன. ஆறல் பல்கலைக்கழகங்களில் தற்சார்பற்ற விமர்சனத்திற்கே பெரிதும் வாய்ப்பு அளிக்கப்படு கிறது. இருந்தபோதிலும் ஆய்வாளர்கள் பலர் அறிந்தோ அறியா மலோ காடுவல் குறிப்பிடுவதுபோன்று சில தத்துவச் சார்புடைய வர்களாகவே இருக்கின்றனர். இந்நிலையில், "ஒரு விமரிசகன் சொல்வது சரியல்ல என்று சொல்லியோ, மறுப்புச் சொல்லியோ விவாதம் நடத்தியோ அல்ல. பதில் விமர்சனம் செய்தும் அல்ல. நல்ல விமரிசனம் அல்லாததை மறந்துவிட்டு தன்னளவில் நல்ல விமரிசனம் என்று எண்ணுவதைச் செய்துகொண்டே போவது தான் விமர்சனம் வளரச் சிறந்த வழி" என்ற க. நா. சுவின் கூற்று பொருத்தமானது. மேலும், இன்று இலக்கியத்தைப் 'புரிந்து கொள்வதற்கு' எல்லாவிதமான பார்வைகளும், பிறதுறை அறிவும் இன்றியமையாதவை என்றே கருதப்படுகிறது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1 செல்லப்பா, சி.சு., "இலக்கியமும் கொள்கைப் போராட்டமும்," **எழுத்து**, 1962 (பெப்ருவரி), பக். 28

2 சுப்பிரமண்யம், க. நா., "விமரிசனம் என்ருல் என்ன?", **இலக்கிய வட்டம்**, 1964 (பெப்ருவரி), பக். 2

3 Ibid

4 சாமிநாதன், வெ., ''பர்ஸியும் வாழையும்'', **எழுத்து**, 1960 (செப்டம்பர்), பக். **214**

5 Mordell, Albert.' *Erotic motive in English Literature* 1962. preface

6 Caudwell, Christopher., *Illusion and Reality – A study of the sources of poetry* (Introduction), 1956, p. 14

7 Graham Hough, *An Essay on Criticism*, 1966, p. 6

8 சாமிநாதன், வெ., op. cit, p. 189

9 பார்க்க; ரெனி வெல்லாக், ஆஸ்டின் வாரன்., **இலக்கியக் கொள்கை**, 1966, பக். 139

10 சுப்பிரமண்யம், க. நா., ஐந்து ஆதாரங்கள், **இலக்கிய வட்டம்**, 1964 (நவம்பர்), பக். 1

சங்க இலக்கிய முல்லைப் பாடல்கள் — ஒப்பீட்டு நிலை மதிப்பீடு

இலா. குளோறியா
கேரளப் பல்கலைக்கழகம்

சங்க இலக்கியத்தில் அமைந்த ஒரு பாடலையோ ஒருதுறைப் பாடல்களையோ ஒரு கவிஞனையோ மதிப்பிடச் சங்க இலக்கியக் களத்துள் நின்று நோக்குவது ஒருநிலை. சங்க இலக்கியப் பாடல் மரபுகளை அதாவது பொருளமைதி (துறை அமைதி), வெளியீட்டு முறை, படிம அமைதி என்றின்ன கவிதை மரபுகளைப் பின்னமைந்த அகப்பாடல் மரபுகளோடு ஒப்பிட்டு மதிப்பிடுதல் பிறிதொருநிலை. இவ்விரண்டாம் நிலையில் சங்க இலக்கிய முல்லைப் பாடல்களை அடுத்து அமைந்த பதினெண்கீழ்க்கணக்குப் பாடல்களில் பொருந்திய முல்லைப்பாடல்களோடு ஒப்பிட்டுக் காண்கின்றது இக்கட்டுரை.

சங்க இலக்கியத்தில் பொருந்திய முல்லைப் பாடல்களில் முதன்மை பெறும் துறைகளும் துணைத்துறைகளும் எந்த அளவு கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் உருமாற்றம் பெற்றுள்ளன என்பதைத் தெளிவது இலக்கிய வரலாற்று நோக்கிலும் முக்கியமானது.

சங்க இலக்கியத்தில் பொருந்திய முல்லைப் பாடல்கள் பெரிதும் நான்கு நிலைகளில் அமைகின்றன. (1) பருவ வரவில் தலைவன் வரவைச் சுட்டி அமைவன, (2) வந்த தலைவனைச் சுட்டி அமைவன, (3) தலைவன்–தலைவி நிகழ்த்தும் இல்லறச் சிறப்புரைப்பன, (4) பிறதிணைப் பொருளைப் பேசும் திணைமயக்க நிலையின.

இல்லறச் சிறப்புரைக்கும் முல்லைத்திணைப் பிரிவு, பதினெண் கீழ்க் கணக்கு நூற்களில் இடம்பெறவில்லை. திணை மயக்க நிலையும் வந்த தலைவனைச் சுட்டி அமையும் நிலையும் ஒவ்வொரு பாடல் பெற்று அருகியுள்ளன. பருவ வரவில் தலைவன் வரவை எதிர் நோக்கும் திணைப் பிரிவே பதினெண் கீழ்க் கணக்கு முல்லைப் பாடல்களில் பரந்து நிற்கின்றது. இத்திணைப் பிரிவையும் கீழ்க் கணக்கு நூல்கள் சில துறை அளவில் வரையறுத்துள்ளன. தலைவனது பாசறைக் கூற்று, வாயில்களின் கூற்று என்பன இங்கு இடம்பெறவில்லை. சங்க இலக்கியத்தில் வாயில்களின் கூற்று முல்லைத் திணையிலேயே மிகுதியான இடம் பெறுகின்றது. இவர் கூற்று தலைவன் தலைவி கூற்றுகளைப் போல பாடல்கள் பல பெருவிடினும் பத்துப்பாட்டில் அடிநீண்ட பாடலளவில் விரியும் அளவு முதன்மை பெற்றுள்ளது என்பது குறிக்கத்தக்கது.

சில பதினெண் கீழ்க்கணக்கு அக இலக்கியங்கள் முல்லைத் திணையை ஏதாவது ஒன்று அல்லது இரண்டு துறைகளை மட்டும் எடுத்துப்பாடும் நிலையில் அமைத்துள்ளன. காட்டாக ஐந்திணை எழுபதில் அமையும் முல்லைப் பாடல்கள் (12) அனைத்தும் பருவங் கண்டு அழிந்த தலைவி தோழிக்கு உரைக்கும் கூற்றையே வழங்குகின்றன. கைந்நிலையில் சிதைவின்றி கிடைக்கும் மூன்று முல்லைப் பாடல்களும் திணைமொழி ஐம்பதில் அமையும் எட்டு முல்லைப் பாடல்களில் திணைமயக்கப் பாடலாகப் பொருந்தும் ஒன்றொழிய ஏனையவையும் பருவங்காட்டி வற்புறுத்தும் தோழி கூற்று. ஐந்திணை ஐம்பது தலைவி, தலைவன் கூற்றிற்கு ஒவ்வொரு பாடல் வழங்கி ஏனையவற்றை பருவங்கண்டு அழிந்த தலைவிக்குத் தோழி உரைக்கும் கூற்றாகவே அமைத்துள்ளது.

கார் நாற்பதிலும் திணை மாலை நூற்று ஐம்பதிலும் துறைகள் ஏனைய கீழ்க்கணக்கு நூல்களிலும் பல்கியுள்ளன எனினும் இரு நூல்களும் தலைவன்–தோழி, தலைவி–தோழி என்ற இருவர் கூற்றுக்களையே பல்வேறு சூழல்களில் அமைத்து பல்வேறு துறைகளை உருவாக்கியுள்ளன.

முல்லைத்திணையைப் பொறுத்த அளவில் சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெறாத எந்தப் புதிய துறையும் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில்

இடம்பெறவில்லை. துறை அமைதி சங்க இலக்கியத்தில் அமைந்ததை விடப் பெரிதும் சுருங்கியமைந்துள்ளது. தலைவன், தலைவி, தோழியே கூற்றுனர். வரையறுக்கப்பெற்ற சில சூழல்களிலேயே இவர்தம் உரைகள் பொருந்துகின்றன. இவ்வரையறையும் வளர்ச்சியின்மையும் துறை அமைதியில் மட்டும் காணப்படுகின்றனவா அன்றி வெளியீட்டு முறைகளிலும் கவிந்துள்ளனவா என்பது அடுத்து எழும் வினா.

சங்க இலக்கியத்தில் முல்லைத் தலைவி கூற்றாக சுமார் ஐம்பது பாடல்கள் பொருந்தியுள்ளன. கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் முப்பத்தேழு பாடல்களைத் தலைவி கூற்றாக வழங்கியுள்ளன.

இக்கூற்று நிலையில் இரு இலக்கியப் பரப்புகளுக்கும் பொதுவான வெளியீட்டு முறைகளை முதலில் குறிப்பிடுவது பொருந்தும்.

1. பருவவரவைப் படிமங்களால் காட்சிப்படுத்திப் பருவவரவால் தான் உற்ற துயரை இணைத்து மொழிதல். கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் சுமார் மூன்றில் ஒரு பகுதிப்பாடல்களும் (13) இவ்வெளியீட்டு முறையையே கொண்டுள்ளன. சங்க இலக்கியத்தில் ஒரு சில பாடல்கள் இவ்வெளியீட்டு முறையைக் கொண்டுள்ளன. (ஒப்பிடத்தகும் பாடல்கள் குறு. 108 - திணைமாலை நூற்றைம்பது-94)

துயர் வெளியீட்டில் தன் உறுப்புக்களின் நெகிழ்ச்சி உரைத்தல் உயிர் செல்லுமாறு உற்ற துயர் மிகுதி உரைத்தல் என்னுவேன் எனக் கையற்று உரைத்தல் என்ற மூன்று நிலைகளும் இவ்விரு தொகுதி இலக்கியங்களுக்கும் பொதுவாக அமைந்துள்ளன.

2. பருவவரவால் உறும் துயரை வெளியிடுவதில் பிறிதொரு முறையும் சங்க இலக்கியத்தில் பொருந்துவதுண்டு. தலைவி பருவவரவின் துயரில் தன்னை மிக வருத்தும் ஒன்றினைத் தனிப்படுத்திப் பருவ வரவோடு அந்நிலையும் இணைவதாலேயே தன் ஆற்றாமை மிகுவதாக உரைத்தல். பதினெண்கீழ்க்கணக்கில் தலைவி தன்னை வருத்தும் பொருட்களை அடுக்கி மொழியும் பாங்கு இரு பாடல்களில் காணப்படுகின்றது. இது மேற்சுட்டிய வெளியீட்டு முறையோடு எண்ணத்தக்கது.

என்னெனப் படுங்கொல் தோழி மின்னுவர
... ...
பேதை நெஞ்சம் பெருமலக் குறுமே (குறு. 194)

காரிகைவாடத் துறந்தாரும் வாராமுன்
... ...
மடம்பட்டு வாழ்கிற்பா ரில் (ஐந்திணை எழுபது. 21)

3. இயற்கைப் பொருட்களை உணர்வுடையதாகக் கொண்டு அவை தன்னை நகுவதாக காண்பதும் அவற்றெடு புலப்பதும் உரைப்பதும் பிறிதொரு வெளியீட்டுமுறை. சங்க இலக்கியத்தில் ஐந்து பாடல்கள் இதன்கண் அடங்குகின்றன. கீழ்க்கணக்கு மூன்று பாடல்கள் வழங்கி இம்மூன்று நிலைகளையும் தந்து நிற்கின்றது. இம்மூன்று பாடல்களையுமே திணைமாலை நூற்றைம்பது கொண்டுள்ளது என்பது குறிக்கத் தக்கது.

4. சங்க இலக்கியத்தில் பருவ வரவையும் தலைவன் வர்ராமையையும் சுட்டித் தன் துயர் புலப்படுத்தும் வெளியீட்டு முறையைத் தலைவி கூற்றுப் பெறுகின்றது. 'பொர்ழுது வந்தது; தலைவன் வாரான்' என இரங்கும் இக்கூற்று பெரிதும் சங்கப் பாடல்களில் வாய்பாட்டமைப்புப் பெற்றுவரும். இதன் பிறிதொரு நிலையாக இது பொழுதாகவும் வாரார் என அமையும் வெளியீட்டு முறை பொருந்துவது உண்டு. கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் இவ்வாய்பாட்டமைப்பு உடைய பாடல்கள் அமையவில்லை எனினும் பருவ வரவையும் தலைவன் வாராமையும் ஒருங்கிணைத்துக் காணும் வெளியீட்டு முறை ஓரிரு பாடல்களில் அமைந்துள்ளது. (குறு. 188- குறு. 314 – திணை. 101)

5. தலைவி பருவம் அன்று என வற்புறுத்தும் தோழியின் கூற்றை மறுத்து மொழியும் பாங்கு அடுத்துச் சுட்டத்தக்கது. இளங்கீரந்தையாரின் குறு. 148 ஆம் பாடல் மட்டுமே சங்க இலக்கியத்தில் இந்நிலையில் அமைவது. கீழ்க்கணக்கில் திணைமாலை நூற்றைம்பது ஏழு பாடல்களை இத்தகைய மறுப்பு மொழியாக வழங்கியுள்ளது. இப்பாடல்களில் பருவவரவைப் படிமங்களால் உருவப்படுத்துவதோடு தான் உறும் துயரையும் இணைத்து மொழிந்து, தோழியை மறுக்கும் பாங்கு பொருந்துகின்றது. சில

பாடல்கள் பருவ முதிர்ச்சியைப் படிமங்களால் காட்டும் நயம் உடையன. சங்கப் பாடல்களிலும் பருவம் முதிர்ந்த நிலையைத் தலைவி ஆற்ருது எடுத்துச் சுட்டும் நிலை அமைகின்றது எனினும், தோழியை மறுக்கும் நிலையில் அமையும் கூற்ருகப் பொருந்துவதில்லை.

இதை ஒத்தே சங்கப் பாடல்களில் பிற வெளியீட்டு முறைகளின் இடைமிடைந்து கிடக்கும் பிறிதோர் உத்தி தனித்த வெளியீட்டு முறையாகப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கில் உருப்பெறுகின்றது. இவ் வெளியீட்டு முறையையும் திணைமாலை நூற்றைம்பதே வழங்குகின்றது. தலைவி, பருவ வரவின் படிமங்களுடே இணைக்காட்சியை வழங்குகின்ருள். இணைசேர்ந்த வண்டு (106) பிரிந்தோர் வந்தணைந்த நிலை (109) மரங்களைத் தழுவிய கொடி (105) என்றின்ன காட்சிகளைச் சங்கத் தலைவியும் வழங்குவதுண்டு. ஆயின் இவற்றை வெளிப்படையாக எடுத்துச் சுட்டி இவை இணைந்திருக்கவும் தன் தலைவன் தன்னை வந்தடையவில்லையே என மொழிவாயிலாக உரைக்கும் நிலை சங்கப் பாடல்களில் பொருந்துவதில்லை. ஆயின் இணைப்பிரிந்த மானைத் தலைவனேடு பொருந்த உரைப்பதும் தம் தலைவருடன் பொருந்திய மகளிரை நோற்ருேர் என நினைப்பதும் பொருந்தியுள்ளன. எனவே இவ் வெளியீட்டு முறையின் அடிப்படையாகப் பொருந்திய உணர்ச்சியைச் சங்கப் பாடல்கள் கொண்டுள்ளன. இத்தகு வெளிப்படையான உரைப்பாங்கு பொருந்தவில்லை.

கீழ்க்கணக்குப் பாடல்களில் அமைந்த இவ்வெளியீட்டுப் பாங்குகளுக்கு அப்பால் சங்கப் பாடல்களில் பல்வேறு வெளியீட்டு முறைகள் அமைந்துள்ளன. பருவ வரவில் தலைவன் நிலையை எண்ணும் நிலை, பருவ வரவை அவன் குறித்த பொழுதாகக் குறிக்கும் நிலை, பருவம் வந்தெய்திய பின்னும் அவன் உறுதி உரையில் ஐயுருத நிலை என்றிவை பெரிதும் இருத்தல் தலைவியின் ஒழுக்கத்திற்கு இயையப் படைக்கப் பெற்ற உணர்வு நிலைகள். இத்தகைய உணர்வு நிலைகள் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் வெளியிடப் பெறவில்லை. தலைவனேடு புலந்து தோழிக்கு உரைக்கும் நிலையிலும் அவனைக் கொடியன் சேயன் என இயற்பழிக்கும் நிலையிலும் அலர்தரும் துன்பத்தை உரைப்பதிலும் இருத்தலாற்ருத்

தலைவியைப் படைப்பதிலும் சங்கப் பாடல்கள் கீழ்க்கணக்கு நூற்கள் சுட்டாத உரைப்பாங்குகளைக் கொண்டுள்ளன.

எனவே வெளியீட்டு முறைகளின் அடிப்படையில் இவ்விரு இலக்கியத் தொகுதிகளையும் ஒப்பிட்டுக் காணும்போது, சங்க இலக்கியத்தில் பொருந்திய வெளியீட்டு முறைகளை ஒட்டிப் படைக்கப்பெற்ற முறைகளே பெரிதும் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் அமைகின்றன.

கீழ்க்கணக்கு நூல்களிலும் திணைமாலை நூற்றைம்பதில் பொருந்திய பாடல்களே நயம் மிக்கன. சங்க இலக்கியத்தை விடக் கீழ்க்கணக்குப் பாடல்களில் சொல்நிலை முதன்மை பெற்றுள்ளது யாப்பு உற்ற மாறுபாடு இதற்குக் காரணமாகலாம். படிமங்களை அமைப்பதில் சில புதுமைகள் இணைந்துள்ளன. தற்குறிப்பேற்றம் இயற்கைக் காட்சிகளுக்கு வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை உவமையாக வழங்கும் நிலை என்றின்ன அணிநிலைகள் கலித்தொகையின் வருணனைப் பாங்கை நினைவூட்டுகின்றன.

அகப்பொருளை (முல்லை) புதுக் கோணங்களில் விரிவுபடுத்தும் பணியில் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் ஆற்றிய பங்கு, குறிப்பிடத் தக்கதாக அமைவில்லை.

WOMEN - as revealed in Paranjothi's "Thiruvilaiyadal"

P. GOPALAN
P. S. G. Arts College, Coimbatore

Poets of all nations and of all ages have felt an urge to give a clear picture of woman in their literary works, because of the important role women play in the domestic as well as social life. Tamil literary poets have done this in their own way and have highlighted many an interesting and thought provoking aspect of women. In "Thiruvilaiyadal" the poet Paranjothi depicted the lilas of Lord Siva. It contains 3 Cantos comprising 64 Padalams and numbering 3363 stanzas. In this epic purana he has depicted both the good and bad of the world of women. It is believed that Paranjothi's work belonged to the beginning of 17th century. Its ideas about women are applicable even to the present 20th century women. A brief analysis of the salient features of women characters is given in this paper.

The women characters portrayed in Thiruvilayadal were kind and hospitable. They always welcomed the people and helped them generously. This is evident from the 7th miracle about Kundotharan. Kundotharan, having devoured all the food prepared for Pirattiar's marriage, cried for more and put her in an awkward plight. Having seen the

precarious position of his spouse, Lord Siva graciously brought forth the food pit and the Vaigai for appeasing his hunger and thirst.[1]

The well being of a nation depends on the women to a great extent because of the important position occupied by them in life. Poet Thiruvalluvar has said that one has everything when he has been blessed with a good wife and the same person is considered to have nothing if his wife is not a good woman.[2] We see in the 38th miracle, Adiyark-kunallan, a peasant, blessed with a very good life-partner, Dharma-Seelai. Having a good wife, he got enough wealth from Lord Siva to continue his Maheswarapuja.[3]

On the other hand, a Brahmin had been killed by his own son because of his beautify wife who did not posses s good character.[4] In Paranjothi's view, as exemplified by him in many Padalams, beauty without character is of little value. Paranjothi's ideal woman is presented as one in whom beauty and virtue blend very well. Hemachandra says, "Beauty of soul and body go hand in hand, where the one is, there is the other too'.[5] In Thiruvilaiyadal several women characters are portrayed as wives. Although all these characters belong to one category every one of them is presented as a different presonality. It is also interesting to note that no two of these characters are alike in their natural behaviour.

The author Paranjothi has paid his highest compliments to those who possessed the ornament of chastity. Several women characters who possessed this virtue were referred to by Paranjothi in his work. The following instance is suffices to prove the point. The 27th miracle in Thiruvilai-yadal states Sithans' attempt to commit adultery with his Master's wife and his mutilation by lord Siva. The chastity

of the Master's wife (while her husband was away from home) was put into a severe test in that miracle. The master's disciple, Sithan by name, approached her with a view to make her his ladylove. He was very much enamoured by the beauty of her, he somehow, wanted to gain her and went to the extent of asking, begging, and compelling her to accept him. She refused to oblige him and expressed her fidelity towards her husband. She rejected Sithan's request as vile and a great sin. When he tried to touch her, she immediately went into the house and shut herself inside the room. Then she prayed to Lord Siva requesting him to save her from that adverse circumstance. Thus, she performed creditably well and saved her chastity. She can be compared with the epic heroine's like Sitai, Panchali and Kannaki. She also stands as a good example to all the chaste women of all ages and of all nations.

Unfaithful women were punished for their misconduct. All women were treated impartially and no concessions were given in the treatment meted out to them. On one occasion Siva taught the Vedas to his spouse Uma. She was not concentrating upon her task Lord Siva got angry at this and cursed her to be born as a fisherman's daughter at Madura. Similarly Brahma cursed Saraswathi to be born as a woman on earth. He did this because of the careless attitude shown by her while going to have bathe in the Ganges. She realised her folly and craved for his pardon. She prayed for mercywith a great deal of submissiveness and patience. She requested him to stipulate a date of redemption and Brahma quite magnanimously conceded to her request. He asked her to wait on the earth as a poetess until the coming of Siva to redeem her past glory.[6]

A woman's care and love protects man from all evils. The 63rd Miracle gives an example of this. It tells how

the cadjan leaves of Sambandar escaped from the fury o fire whereas the leaves of the jains were all burnt. When the Jains proceeded to take part in the competition, the wives of the Jains attempted to put down the unrighteousness both in words and in deeds with all their night. This is evident from their anger towards their husbands when the latter attempted to induce the king to fall into the Jains trap. This incident highlights the role of women as good counsellors and champions of righteousness.

Thus the women, "man's better half" always remained as a beacon to her man. The virtue of great women can lift men to lofter positon. The woman with a bad character may pull him down from his pinnacle of glory. In short, the rise and fall of men, depends upon their life partner and her character. The women can make mountains out of mole hills, they can make gold out of brass, but if they prove unfaithful they may bring disasters and damnation upon the heads of their husbands, the "unfortunate Adams"

Foot Notes:

1 அன்னக்குழியும் வையையும் அழைத்த படலம்

2 குறள் - 53

3 உலவாக்கோட்டையருளிய படலம்

4 மாபாதகம் தீர்த்தப்படலம்

5 Sexual life in ancient India : P. 430 Johnjockob Meyer

6 சங்கப்பலகை தந்த படலம்

Structural analysis and pattern description of Tiruniilakanta naayanaar's story in Periapuraanam

A. SANKARI
University of Kerala

The attempt in this paper will be to press into service the pattern methodology to Tiruniilakaṇṭa naayanaar's story of periapuraaṇam. periapuraaṇam is a Tamil legend consisting of the biographies of the sixty-three Saivite saints and nine galaxies of saints writter by ceekkiḻaar in the Eleventh century. Tiruniilakaṇṭa naayanaar is one of the sixty-three Saivite saints. Since the legendary stories are highly structured each individual story can be subjected to morphological analysis. Eventhough structural analysis and pattern approach is a new field in Tamil Literature, certain attempts have been made by earlier Tamil folklorists.

During the 1920's and 1930's a new intellectual movement, the movement of the structural and pattern approach was sweeping through Linguistics, Psychology, Ethnomusicology and anthropology. Vladimir Propp was the first who defined and isolated a basic structural unit for the purposes of pattern study and structural analysis of the folk tales. After a morphological analysis of one hundred tales, he extracted and collated a limited number of thirty one

functions and discovered that the sequence of these functions were fixed. Functions according to propp is an action of one of a folk tales dramatis personnae. If the functional sequence must be connected closely then that story can be said to be higly structured. With the basic structural units, morphology can be done very easily and with morphology, rigorous typology can be achieved.

The three words, structure, pattern and form are used loosely and interchangeably but largely it is agreed that parts-whole theory is meant by the structure. Structure is not a level of analysis, but is an analytical perspective at a number of different levels. According to Hraback, "Structuralism is neither a theory nor a method, it is an epistemological point of view." According to Levi Strauss, "the structure exhibits the characteristics of the system. Structure is the external relationship, through which constituent elements of a whole are organized. Structural study does not and cannot separate content from the form." Structure in its fullest sense, the structure of the poem may be said to be synonymous with the form, but in practice there is a tendency to use the term with special references to the arrangement of, and the relationships among episodes, statements, scenes and details of action, as contrasted with the arrangement of words, for which the term style is usually employed.

Propp terms his analytical opproach morphological by which he means a description of the tali according to its component parts and the relation of these components to each other and the whole. By component parts, propp means functions on the content actions of the variable characters, that have implications for the advancement of the plot. Propp adopted what he called function as the

basic minimum structural unit to be pressed into service in pattern methodology.

By the method of pattern approach many uses are found out. The followings are the uses of structural analysis found out by Allen Dundes through his pattern approach.

1) By the method of strùctural analysis, it is very easy to define motifemes and the allomotif.

2) The structural analysis and the pattern approach will lead to find out the proto-type or archetype of the folktales by the historic, geographic method.

3) Different varieties of the tales can be typologised easily by the pattern approach.

4) By the method of pattern approach. it can be easily found out the functional unity within a tale.

5) Structural analysis and pattern approach will lead to verify the acculturation of a fixed period.

6) Lastly it is very important in the field of cross-gemre comparison.

The structural analysis of propp and Levi Strauss are same, the difference being only in the techniques, with which they arrive at the structural units. While propp applied his method to fairy tales Levi Strauss employed it in the study of myths. In the following pages, the tiruṉiila-kaṇṭa ṉaayanaar's story, a legend from Periapuraaṇam is studied structural analysis using the techniques of propp and Levi Strass.

Story of Tiruṉiilakaṇṭa ṉaayanaar:

The potter Tiruṉiilakaṇṭa ṉaayanaar lived with his chaste wife. The mantra Tiruṉiilakaṇṭam was always vibrating

in his tongue and heart. Because of the lack of fortune, his virtue was tarnished by sex-vice and went to a concubine. By knowing this, his wife protested declaring a vow. "Ward oh, Tiruṉiilakaṇṭam, Touch us not. Keep off." Because of this vow, potter came to a decision that he would not touch anybody. Afterwards he declared a terrible vow that he should dedicate his life to God ṉiilakaṇṭa and his life to purity. He never touched his wife thereafter. He gave up carnal desire and grew old. But both were delighted in thoughts of Siva and in serving his devotees. Tiruṉiilakaṇṭar made fine clay bowl and presented them to all God living ascetics. But none knew his staunch secret vow. Siva willed to reveal his purity to humanity. One day a Siva yogi came and handed over a clay-bowl to Tiruṉiilakaṇṭar and went away, saying that he would come again to receive back the same. Another day the Siva yogi appeared and claimed his bowl. Tiruṉiilakaṇṭa ṉaayanaar searched but in vain. Then yogi asked him to give oath by holding the hands of his son or his wife. Tiruṉiilakaṇṭa ṉaayanaar said that he had no son and he disagreed to touch his wife. Both went to the council and the Siva yogi reported against Tiruṉiilakaṇṭar. But tiruṉiilakaṇṭar did not expressed the secret of his vow of sexual purity and he adds,

"poruṉtiya vakaiyaal muuḻkit tarukin Run pootum"
(tiruṉiilakaṇṭar 36:3)

Then the old couple took a dip into the tank by holding a stick at the two ends. They plunged as old couples and rose up from the water as blooming youths. Siva yogi, disappeared and blessed them saying,

"Live long fresh and young in mutual love
his Grace is with them"

Thus pious souls lived long and strong in love and faith of the Lord and attained final beautitude. At the end, they attained the final emancipation.

From the morphological approach, this story can be analysed into six motifs (allomotifs) on the basis of the main functions. There six motifs are the followings.

1) While leading a house-hold life with his chaste wife Tiruniilakantar used to present Siva's devotees with the clay alms-bowls.

2) Out of lust, he approched a concubine.

3) Bound by the word of his chaste wife, he observed abstinence from the sexual pleasure and grew old.

4) God put him into trial by hiding the same alms bowl given by him in the beginning.

5) To fulfil God's vow, he with his wife took a dip in the tank by holding the two ends of a bamboo stick.

6) They kept their promise and by grace of God, they regained their lost youth and attained their final emancipation. These six motifs fall under the following structural pattern.

Action	Test or punishment	Sacrifice	Result
1. While leading a house hold life with his chaste wife Tiruniilakaṇṭar used to present Siva's devotees with the clay alms bowls.	2. Out of lust, he approached a concubine	3. Bound by the word of his chaste wife, he observed obstinence from the sexual pleasure and grew old.	

4. God put him into trial by hiding the same alms-bowl given by him in the beginning.	5. To fulfil the God's vow, he with his wife took a dip in the tank by holding the two ends of bamboo stick	6. They kept their promise and by the grace of God, they regained their lost youth and attained the final emancipation.

The action and result are common in all the stories in the Periapuraanam, while the test or punishment and sacrifice will differ according to their way of life. Some may under go severe punishment, while some other will attain the result without any test.

In the above story Tiruniilakaṇṭar was tested by giving a clay-bowl. Only three of the stories can be included in this form, while in some other stories the punishment was given by demanding things from the devotees. Stories of this type come under different structural pattern. In some other stories, poverty is the deciding factor in testing the devotees. 37 stories can be grouped into one classification complex time table by the method of punishment and sacrisfice. Thus on the basis of function, these sixty three saivaite stories can be classified into four types. This classification will lead us to find out the common fucntion and inner condensed theme in a nice way.

இலாவணி — ஓர் ஆய்வு

சு. சண்முகசுந்தரம்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்

இலாவணி என்றால் என்ன?

இலாவணி என்பது இசைப்பாடலாக நடைபெறும் விவாதமாகும். இவ்வகையில் இது ஓரளவு வில்லுப்பாட்டினைப் போன்றது என்பர். சுருங்கச் சொன்னால் இது ஒரு கவிதை பட்டிமன்றம் எனலாம்.

இலாவணி என்னும் பதம் மகாராட்டிர மொழியில் இருந்து வந்தது. இதற்கு மகாராட்டிர மொழியிலுள்ள இசைப்பாட்டு வகை என்று பொருள்.

இலாவணி என்ற சொல்லுக்குத் தொடுதல், நடுதல் என்பது பொருள். நாற்றுநட்டுப் பயிர் வளர்வது போல பாட்டு வளர்வது என்று பொருத்தி பொருள் கொள்ளலாம்.

இலாவணி பாடும் முறை

இப்பாடலை வினாவிடை அமைப்பில் இருவர் பாடுவர். இருவரும் ஆண்களாகவோ அல்லது ஆணும் பெண்ணுமாகவோ இருக்கலாம். இருவராக இல்லாமல் இரு குழுவாகவும் நின்று இலாவணி பாடுவது உண்டு.

ஒரு கட்சி தன் வாதம் முழுவதையும் பாடி முடித்த பின்னர் எதிர்கட்சி தன் வாதத்தை எடுத்துக் கூறும். அல்லது இரு குழுவும் வினாவும் விடையுமாகத்தொடர்ந்து பாடிச்செல்லுவதும் உண்டு.

இலாவணி பாடும்போது பெரும்பாலும் டேப் அடித்துக் கொண்டே பாடுவது பெருவழக்கு. ஒரோவழி தப்பு, தம்பட்டம், துந்திரு, தப்ளாக்கட்டை, டேப்பு போன்ற பக்க வாத்தியக் கருவிகளில் ஒன்றோ சிலவோ இருப்பதுண்டு.

இலாவணியின் பாடுபொருள்

காமவேள் கதையே இலாவணியின் பாடுபொருள். தக்களின் வேள்வியை அழித்த பின்னர் சிவபிரான் இமயச்சாரலில் தவமிருந்தார். தேவர்கள் அவருடைய தவத்தைக் கலைக்க மன்மதனை அனுப்பினர். மன்மதன் அவர் மேல் மலர்க்கணை ஏவினான். அவர் நெற்றிக் கண்ணைத் திறந்தார். மன்மதன் எரிந்து போனான். செய்தி கேட்டு ரதி புலம்பினாள்.

இக்கதையை மையமாக வைத்து மன்மதன் எரிந்தானா இல்லையா என்பது பற்றி வாதிடுவர். இதற்கு எரிந்தகட்சி எரியாத கட்சி என்று பெயர்.

இலாவணியின் பாடுபொழுது

காமன் விழாவன்று இலாவணி பாடுவது பெருவழக்காகும். இவ்விழாவைக் காமன் பண்டிகை என்றும் காமாண்டி என்றும் அழைப்பர்.

''மன்மதன் உற்சவத்தை வருசத்திற்கு ஒருமுறை மாசி மாதம் அமாவாசை கழித்த மூன்றும் நாள் வழக்கம்போல் மன்மத ஸ்தாபனம் செய்யுமிடத்தில் தண்ணீர் தெளித்து மாவிலைத் தோரணங்கள் கட்டி சுத்தமான இடத்திலிருக்கும் ஆமணக்கு கொட்டை தனி தெர்பை, மாவிலை, புட்பகந்தம் சாத்தி புரோகிதரைக் கொண்டு மன்மத ஸ்தாபனம் செய்து மறுதினம் முதல் ஒவ்வொரு தினமும் அவர்களால் இயன்ற வரையில் கனிவர்க்கம் முதலிய தூபதீபம் கொடுத்து அடுத்த பௌர்ணமி அன்றைய தினம் வரை காமன் கதை பாடவேண்டும். மூன்றும் நாளில் லிங்க பூஜைக்குப் ப்லவித பக்ஷணங்களும் பாயாசம் பானகம் முதலிய நீர் மோர் யாவற்றுக்கும் வைத்து இந்தப் புஸ்தகத்தை வாசித்து முடிவு செய்து மன்மதனை எழுப்பினதும் இந்த மன்மதன் சரித்திரத்தை முடித்து

யாவர்க்கும் பேரானந்தம் அடைந்து சுகமாக வாழ்ந்திருப்பார்கள்'' என்று மன்மதன் விழா விவரிக்கப்படுகின்றது.

பங்குனி பௌர்ணமியில் கொண்டாடுவர். கரும்பும் முத்துத் தட்டையும் நட்டு வைக்கோல் பிரியால் சுற்றி மலரிட்டு பாட்டுப் பாடி வருவர். முழுநிலா அன்று காமன் எரிந்து போவான். பண்டிகையை ஒட்டி மன்மதன் ரதி தர்க்கமும் ரதியின் ஒப்பாரியும் லாவணி மெட்டில் பாடுகின்றனர். சித்திரை மாதத்திலும் இப்பண்டிகை நடைபெறுவதாக அறிகிறோம். இந்தியாவில் எல்லா ராஜ்யங்களிலும் இவ்விழா நடைபெறுகிறது. இவ்விழா 7 நாட்கள் நடைபெறும்.

சிறந்த காதலனைத் தமக்கு அருள வேண்டும் எனவும் தம் காதலன் தம்மிடத்தே அன்புடன் பிரியாமலிருக்க வேண்டும் என்றும் பெண்கள் காமனை வழிபடுவது வழக்கம்.

இலாவணியின் பாடல் அமைப்பு

எரிந்த கட்சியைச் சேர்ந்தவர்கள் புராணங்களில் நம்பிக்கையுடையவர். எரியாத கட்சியினர் தமிழ்நாட்டுப் பதிணெண் சித்தர்கள் வழியைப் பின்பற்றுபவர்கள்.

இந்த சொற்போரில் மதம் நன்னெறி முதலியவை பற்றிப் பல கருத்துக்களையும் விளக்கங்களையும் புராணங்கள் சாத்திரங்கள் ஆகியவற்றிலிருந்து மேற்கோள்களையும் இரு கட்சியாரும் கொடுப்பார்கள்.

காப்பு, காமதகனன் வணக்கம், கலைமகள் வணக்கம், சபை வணக்கம், குரு வணக்கம், விநாயகர் துதி, ஐங்கரன் வணக்கம், ஆகிய வணக்கங்கள் பாடப்படும்.

லாவணி மெட்டு, லாவணி அடுக்குமெட்டு, சுருள் லாவணி மெட்டு, லாவணி ஒற்றையடி மெட்டு, வட்டமிட்டவுலகில் என்ற மெட்டு, அந்தரங்க பல்டி பல்டி என்ற மெட்டு, குறைவஞ்சி மெட்டு, பார்க்க வடிவானந்தம் என்ற மெட்டு, நாதந்தி நாதந்தி என்ற வர்ணமெட்டு, செந்தமிழ் உலகினில் என்ற மெட்டு, இந்துஸ்தான் மெட்டு, தோக்காதேனேவாலே என்ற மெட்டு, மஞ்சு நின் குந்தள மின்னே என்ற மெட்டு போன்ற மெட்டுகள் உண்டு.

சத்தியம் நீயே என்ற மாட்டுக்கார வேலன் மெட்டு, பார்த்தால் பசுமரம் என்ற சினிமா மெட்டு, பாருபாரு நல்லா பாரு என்ற மெட்டு, கல்யாண சாப்பாடு போடவா என்ற மெட்டு, பாரப்பா பழனியப்பா என்ற மெட்டு, இவ்வளவு தான் உலகம் என்ற மெட்டு ஆகிய திரைப்படப் ப்ாடல் மெட்டுகள் இலாவணியில் இடம் பெறுகின்றன.

வெண்பா, விருத்தம், மூவடி வெண்செந்துறை, முடுகு போன்ற பலவகைகள் உள்ளன.

எதிர்த்துப் பாடுபவர்களில் ஒரு சாரார் உத்தார் எனப்படுவர், இவர்கள் வினுப் பாடல்களையே பாடுவர்.

லாவணி மெட்டிலே பெருமளவில் அமைந்தாலும் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம், கண்ணி போன்றவையும் கலந்து வருகின்றன.

"மாசிப்பிறை கண்டவுடன் ஆமணக்குப் பேய்க்கரும்பு தட்டைக்கொண்டு அருமையுடன் நட்டு, வைக்கோல் பிரியைச் சுற்றி பாமரர்கள் ராட்டியொன்றை தொங்கவிட்டு பங்குனி மாதப் பருவமட்டுமங்கே நேமமதாய் கடலை, மொச்சை, தேங்காய் இட்டு நெறியாகக் கொண்டார்டுவர்" என்று காமன் விழாவை விளக்குவர்.

'மதன் எரிந்தான் எரியவில்லை என்ற ஞாயம் மட்டிலும் நாம் இச்சபையில் பேச வேண்டும் மித மிஞ்சி வீண்பாட்டு, விருதர்ப்பாட்டு, விடிகதைப்பாட்டு இதுகளை விட்டொழிக்க வேண்டும்' என்று எச்சரிக்கையையும் எதிர்கட்சிகாரனுக்கு விடுவர்,

'மாசில்லா மதுரகவி ராஜசிங்கமே உமது
வாலைமடக்கியே வையும் அய்யா அய்யா
மங்கையொரு பங்குடைய சங்கரன் விழி நுதலால்
மன்மதன் எரிந்தகதை பொய்யா மெய்யா?'

என்று லாவணி மெட்டில் பாடுவர்.

'மால்மகன், மலர்வேதன் மான், பால் வண்ணன் மகன், தர்மன் மகன், கண்ணன் மகன், சங்கல்பன் மகன், இதில் வெந்த மதன் எந்த மதன்' என வினவுவர்.

மன்மதனின் முகூர்த்த விபரம், கல்யாணச் சிறப்பு, சீதன விபரம், மன்மதனுல் கெட்டவர்கள் விபரம், பரமசிவன் தபசு புரிந்த கர்ரணம், பரமனுல் முக்தி பெற்ற பக்தர்கள் விபரம், அவனது வெற்றிகள் விபரம். மதனுல் முந்தி பெருதநிலை, பிறப்புக் கும் இறப்புக்கும் மதனுல் பலனில்லை என்றநிலை, காமன் எரிந்த தற்கு நூல் வழிச்சான்று ஆகியவற்றை எரிந்த கட்சியினர் கூறுவர்.

எந்த மதன் எரிந்தான் என்றும் எங்கே எரிந்தான் என்றும் மோகமில்லாமல் மூவர் உற்பத்தி இல்லை என்றும் அருபி மதனை சொருபியான சிவன் எரிக்கத் தத்துவமுண்டோ என்றும் வல்லமை யற்ற சிவன் சர்வவல்ல மதனை எப்படி எரிக்க முடியும் என்றும் கோமனத்தில் காமன் இல்லை என்றும் எரிந்த கட்சிபாடி கெட்டழிந் தவர்களைப் பற்றியும் எரியாத கட்சியினர் பாடுவர்.

இவ்வாறு இரு கட்சியினரும் பாடி இறுதியில் முடிவுக்கு வரு வர். லாவணிப் பாட்டில் ராகம் முக்கியமன்று; மொழியும் கருத் துமே மிக முக்கியம் என்பர்.

இலாவணியின் மூலம்

இலாவணி மராட்டியத்தில் உருவாகி தஞ்சை சரபோஜி மன் னர் ஆட்சியில் தமிழ்நாட்டில் விரிவாக வளர்ச்சி பெற்றது.

காமனைப் பற்றிய செய்திகள் தமிழர்களுக்குச் சங்ககாலந் தொட்டே அறிய வந்துள்ளன. கிரேக்கர்கள் இராஸை வணங்கு வது போன்றும், ரோமானியர் கூப்பிட்டை (cupid) வணங்குவது போன்றும் தமிழர்கள் காமனை அழகின் தேவன் என்றும், காமக் கடவுள் என்றும், வணங்கி வந்தனர்.

இவனுக்குத் தென்காசி கோயிலில் அழகிய சிலையொன்றுண்டு. இவனை சிலப்பதிகாரம், பரிபாடல், கலித்தொகை, குறள், மணி மேகலை போன்ற இலக்கியங்கள் காமன் காமவேள் காமக்கடவுள் என்று போற்றுகின்றன. இவனது கதையைக் கந்தபுராணம் இரு படலங்களில் கூறும். இவனது கோயிலை காமவேள் கோட்டம் என்று சிலப்பதிகாரம் கூறும். காமவேள் விழாவினைப் பற்றி கலித்

தொகை உயர்ந்தவன் விழவு, வில்லவன் விழவு என்றும், சிலம்பதிகாரம் வில்விழா என்றும், சீவக சிந்தாமணி, பெருங்கதை ஆகிய நூல்கள் காமவேள் விழவு என்றும் குறிப்பிடுகின்றன.

சோமகுண்டம், சூரிய குண்டற் என்னும் குளங்களில் காமவேள் கோட்டம் சென்று காமவிழா நடத்துவர். சுர மஞ்சரி, காம கோட்டம் சென்று தனக்கு சீவகனே கணவனுக வரவேண்டும் என்று வழிபடுகின்ருள். பெருங்கதையில் வரும் இராசகிரியத்தில் மகளிர் நோன்பிருந்து மாலேவேளேயில் மணிவிளக்கிட்டு, தானமளித்து, காமனேப் பற்றி பாடி வழிபாடு இயற்றுவர். கலித்தொகையில் நடைபெறும் காமவேள் விழாவில் இளேஞர்கள் பரத்தையருடன் கூடிக் குலவுகின்றனர்.

எனவே காமன் வழிபாடு தமிழர்க்குப் பழமையானது என்றும் காமனேப் பற்றிபாடி வழிபடுவது பழமையானதே என்றும், ஆனுல் இலாவணி தமிழிர்க்குப் புதியது என்றும் முடிவுக்கு வரலாம்.

மராட்டியத்தில் இவ்வகைப் பாடல் சிவாஜி மன்னர் மன்னனின் குரு ராமதாசரின் காலத்திலிருந்து உருவானது. பிறகு தஞ்சைக்கு வந்கது. இதை லாவணியே 'பண்டிகை பூர்வாமன்று எண்டிசையோர் சிறக்கப் பண்ணுதே; பழி நண்ணுதே. கொஞ்ச காலமாய் இது தஞ்சையில் ஏற்பட்ட கோலமே, இதன் மூலமே' என்று கூறுகிறது.

இலாவணியின் வளர்ச்சி

இன்று குடும்ப கட்டுப்பாடு பற்றிய லாவணிகளேயும் (காமன் தொடர்பின்றி) பாடுகின்றனர். திரைப்படங்களிலும் (சக்கரவர்த்தி திருமகள், என் அண்ணன், புதிய லர்வணிகள் பிறப்பெடுத்திருக்கின்றன. சில வில்லுப்பாடல் நிகழ்ச்சிகளிலும் இலாவணி சாயலுடன் சிறிது நேரம் பாடுவர்.

அச்சான இலாவணிகள் மிகக்குறைவே. அச்சாகாத இலாவணிகள் தஞ்சை சரஸ்வதி மகாலில் இருப்பதாக அறிகிருேம்.

குறவஞ்சி

பொன்னு ஆ. சத்தியசாட்சி
சென்னைக் கிறித்தவக் கல்லூரி

முகவுரை:

சென்னையில் உள்ள நூல்நிலையங்களிலும் தஞ்சை சரசுவதி மகாலிலும் தேடிப்பார்த்தபோது 85 குறவஞ்சி நூல்களை வரிசைப் படுத்த முடிந்தது. இவை அனைத்திலும் அச்சேற்றப்பட்டு வெளி வந்தவைகள் சிலவே யாகும்.

பொது

குறவஞ்சி இலக்கியங்களுள் பலராலும் பயிலப்பட்டு வரும் பெருமையையுடையது திருக்குற்ருலக் குறவஞ்சியே யாகும். அங்கே அணி நலமும் பொருட்சிறப்பும் அடுக்கடுக்காய் வைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. அடுத்த படியில் புழக்கத்தில் இருப்பதாக சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சியைக் குறிப்பிடலாம். இதுகாறும் தமக்குத் தெரிந்துள்ள குறவஞ்சி இலக்கியங்களுள் குறவஞ்சிக்குச் சொல்லப்பட்ட பலவகை உறுப்புகளையும் பெற்றுக் கடலென சொல்லணிகளும் பொருளணிகளும், அலையலையாக மோதிக்கொண் டிருக்கும் பெருமையையுடையது தஞ்சை வேதநாயக சாஸ்திரியா ரவர்களால் இயற்றப்பட்ட பெத்லகேம் குறவஞ்சியாகும்.

தொண்ணூற்ருறு என்று சொல்லப்படுகின்ற சிற்றிலக்கியங்கள் யாவற்றுள்ளும் நாடக அமைப்பினையுடையது குறத்தி பாட்டு என்று வழங்கப்படுகின்ற குறவஞ்சி ஒன்றேயாகும்.[1] குறத்தி பாட்டு என்பதே இந்நூலுக்கு முதற்கண் வழங்கிய பெயர் என்பது

பொருட்டொகை நிகண்டு, பன்னிரு பாட்டியல் ஆகியவற்றின் வாயிலாகத் தெரிகின்றது குறவஞ்சி குறவஞ்சி நாடகம். குறவஞ்சி நாட்டியம், குறவஞ்சித் தமிழ் ஆகிய பெயர்களும் இந்நூலுக்கு உண்டு என்பது குறவஞ்சி நூல்கள் பலவற்றிலும் வருகின்ற தொடர்களால் தெரிந்து கொள்ளப்படுகின்றது

தொன்னூல் விளக்கம் என்ற இலக்கண நூலின் 283 ஆவது நூற்பாவிற்குள்ள உரையில் "ஐந்திணைச் செய்யுள்" முதலிய ஐம்பத்தாறு நூல்கள் குறிப்பிடப்படுகின்ற இடத்தில் 'குறத்திப் பாட்டு' கூறப்படுகிறது. அவ்விடத்திலேயே வீரமாமுனிவர் அவ்விலக்கியத்திற்குரிய உறுப்புகளாகத் 'தலைவன் பவனி வரவு' முதலிய 27 உறுப்புக்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இரட்டைத் தன்மை

இந்நாடக அமைப்பினை நோக்குமிடத்து இதன்கண் இரண்டு நாடகங்கள் இணைக்கப்பட்டிருக்கிற ஒரு விந்தை புலப்படுகின்றது. மற்றைக் கதைகளையோ அல்லது நாடகங்களையோ உடன் வைத்துக் கருதும்போது இதுகாறும் இலக்கியக் கணக்கர் களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ள ஓர் அமைப்பு குறவஞ்சிக்கு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. மார்ச்செட் சியூட்[2] என்ற அறிஞர் சேக்ஸ்பியரின் படைப்புகளுள் ஒன்றாகிய 'கிங் லீயர்' நாடகத்தைப் பற்றிக் கூறுகையில் அந்நாடகத்தின் 'உருவமற்ற உருவமே' அதற்கு ஓங்கிய புகழினைத் தருவதாகக் கூறுகின்றார். இந்தக் கூற்று குறவஞ்சி நாடகத்திற்கும் ஒருவாறு பொருந்து கின்றது. குறவஞ்சி நாடகத்தில் மற்ற நாடகங்களில் இல்லாத ஓர் 'இரட்டைத் தன்மை' இருக்கிறது. இந்த இரட்டை நிலையே இவ்விலக்கியத்திற்கோர் ஏற்றத்தைக் கொடுத்துவிடுகிறது எனலாம். (இது 'Parallelism' அன்று).

எவள் தலைவி?

தலைவி என்ற பெயரில் முதற்கண் வந்து தலைவனைக் கண்டு காமநோய் கொண்ட காரிகை நோய் தீர்ந்த செய்தி சொல்லப் படாமலே மறைந்து விடுகின்றாள். குறவஞ்சி குறி சொன்னதுடன் அந்தத் 'தலைவியின்' கதை முடிந்துவிடுகின்றது. ஆதியில்

வந்தவள் பாதியில் சென்றுவிடுகின்றாள். பாதியில் வந்தவள் முடிவு வரை பாடுகிறாள்; ஆடுகிறாள். இவ்விரு நங்கையருள் நாடகத்தின் தலைவி எவள்? எவளுடைய பெயரை நாடகம் தன் பெயராகப் பெற்றிருக்கின்றதோ அவள்தானே தலைவி?

இலக்கணக் குறவஞ்சி

குறவஞ்சியாகிய குறப்பெண் ஒரு நாடகப் பாத்திரமாகி மேடையேறிய காலம் மிகப் பிற்பட்டதொரு காலமேயாகும். திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி கி. பி. 1728 இல் அரங்கேற்றப்பட்டது.[3] பெத்லகேம் குறவஞ்சி 1800 இல் இயற்றப்பட்டதாக அதன் ஆசிரியராகிய வேதநாயக சாஸ்திரியாரவர்களே பாடுகிறார்கள். குறவஞ்சிகளில் பழமையானது கும்பேசர் குறவஞ்சியே எனக் கருதுகின்றவர்கள் அது 1675–77 இல் படைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகின்றார்கள். எனவே, சற்றேறக் குறைய 250 ஆண்டுகட்கு முன்னர்த்தான் குறவஞ்சி நாடகம் உறுப்பெறலாயிற்று என்று துணியலாம்.

இவ்வாறு மிகப் பிற்காலத்திலேயே நாடக அரங்கேறிய குற மகள் திடீரென்று தோன்றியவளா, இல்லை அவளுக்குப் புகழ் மிக்கதொரு பழைய வரலாறு உண்டா எனக் காண்டல் வேண்டும்.

மலைக்கொடியாளின் பெற்றியைத் தொல்காப்பியத்திலேயே ஒருவாறு காண முடிகிறது. அக்காலந்தொட்டே இவள் குறி சொல்லி மக்கட்கு நம்பிக்கையூட்டி மகிழ்விக்கும் பொதுப்பணியில் ஈடுபட்டவள். கட்டுரைத்த காரணந்தால் இவள் 'கட்டுவிச்சி' என வழங்கப்பட்டிருக்கிறாள்.

> ''கட்டினும் கழங்கினும் வெறியென விருவரும்
> ஒட்டிய திறத்தாற் செய்திக் கண்ணும்''

என வருகின்ற (தொல், அளவு, 24) நூல்பாவிற்கு உரையமைக்க வந்த நச்சினார்க்கினியர், ''கட்டுவிச்சியும் வேலனும் தாம் பார்த்த கட்டினானும் கழங்கினானும் தெய்வத்திற்குச் சிறப்புச் செய்யாக்கால் இம்மையல் தீராதென்று கூறுதலின் அவ்விருவரும் தம்மின் ஒத்த திறம் பற்றியதனையே செய்யும் செய்தியிடத்து... ...'' என

உரைத்துச் செல்லுகின்றார். குறிஞ்சிப்பாட்டில் "அறியுநர்" என்ற சொல்லுக்கு விளக்கம் கூறுகின்ற இடத்திலும் அவர் "கட்டினானும் கழங்கினானும் எண்ணியறிவார்" என்றே கூறுகின்றார்.[4]

தொல்காப்பியர் புதியனவாக மலரக்கூடிய இலக்கியங்கட்கு இலக்கண வரையறை என்ற பெயரால் தடை போடவே இல்லை. எனவேதான் நச்சினார்க்கினியர்,

> "விருந்தே தானும்
> புதுவது கிளந்த யாப்பின் மேற்றே"

எனத் தொல்காப்பியர் வகுத்த நூற்பாவிற்கு உரையமைத்த இடத்தில், 'பின்னுள்ளார் பாட்டியன் மரபிற் கூறிய கலம்பகச் செய்யுள் முதலியவற்றைப் பாடுதலுமாயிற்று' எனக் கூறிச் சென்றார். அவர் கூறிய 'கலம்பகச் செய்யுள்' முதலியவற்றில் குறவஞ்சி என்னும் குறத்தி பாட்டும் அடங்கிற்று. இதுவேயு மின்றித் தொல்காப்பியர் சொல்லுகின்றபடி, 'சேரி மொழியால் செவ்விதின் கிளர்ந்து' பாடும் திறனும் குறவஞ்சிக்கு உண்டு எனத் தெரிகின்றது.[6]

மேலும், பன்னிரு பாட்டியலில் 'குறத்திப்பாட்டு' என்ற தொடரே வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. முக்காலச் செய்தியையும் எடுத்துரைக்கும் திறன் அவளுக்கிருந்ததாகவும் சொல்லப்பட்டிருக் கிறது.[7] வீரமாமுனிவரின் ஐந்திலக்கணத் தொன்னூல் விளக்கத்தி லும் 'குறத்திப் பாட்டு' குறிப்பிடப்பட்டிருப்பது முன்னரே கூறப்பட்டது.

இலக்கியக் குறவஞ்சி

குறத்தி அகவன் மகள், முதுவாய்ப் பெண்டு, பொய்வல் பெண்டு, செம்முது பெண்டு ஆகிய பல பெயர்களால் பண்டைய இலக்கியங்களில் வழங்கப்பட்டுள்ளாள்.[8]

புறநானூற்றில் (157) ஏறைக்கோன் பாடப்படுகிறான். அவனும் ஒரு 'குறவர் பெருமகன்,' அவனைப் பாடிய புலவரும் ஒரு குறமகள். குறமகள் இளவெயினி என்ற அப்புலவர் அப்பெருமகனை 'எம்

மோன்' எனவும் 'எம் ஏறை' எனவும் பாடுகின்றார். நற்றிணையிலும் (357) குறமகள் குறியெயினி என்றொரு புலவர் பாடிய பாட்டு இடம் பெற்றுள்ளது.

குறுந்தொகையின் (23) அகவன் மகளைப் பற்றியதொரு பாட்டு வருகின்றது; ஔவையார் பாடியது. தலைவியிடத்து வேறுபாடுகள் காணப்பட்டன. செவிலியும் நற்றாயும் அகவன் மகளை வரவழைத்துக் கட்டு கேட்கின்றனர். கட்டுரைக்க வந்த வஞ்சி பட்டறிவு மிக்கவள். நாள் பல கண்டவள், வெண்சங்கு மாலையணிந்திருக்கிறாள். அந்தச் சங்கு மாலையைப்போல் அவளுடைய தலை நரைத்துவிட்டிருக்கிறது. அது 'நல் நெடுங் கூந்தல்' அவள் சொல்லக்கூடிய நல்ல செய்தியை அது புலப்படுத்துகின்றது போலும்!

நற்றிணையில் (288) வருகின்ற குளம்பனார் பாட்டில் செம்முது பெண்டு எனக் குறமகள் குறிப்பிடப்படுவதால் அவள் செம்மையான ஒழுக்கமும் முதுமையும் சிறந்தவள் என்பது பெறப்படுகின்றது. பெருங்கதையில் (37:236) அவள் ''கட்டறி மகடூஉ' என வழங்கப்படுகிறாள். அங்குக் கட்டுவித்தியின் வேடம் தாங்கி வருகின்றவள் ஒருத்தி நகரத்திற்கு ஏற்படவிருந்த கேடு ஒன்றனைப்பற்றி முன்னுரைக்கின்றாள்.

திருக்கோவையாரிலும் (283, 284, 285) கட்டுவித்தி வருகின்றாள். இந்தக் கட்டுவித்தி வந்து உண்மையைச் சொல்லிவிட்டால் எங்கள் குடிப்பெயர் மாசு படிந்துவிடுமே' என்று தோழி அஞ்சுகின்றாள்.

'கட்டுவித்தியின் சொல்லைக் கேளாதீர். அவள் எதையாகிலும் தவறு சொல்லுவாள்' என்று செவிலி முதலியவரிடம் தோழி முறையிடுவதாகத் திருவாய்மொழியில் (4:6–3) ஒரு செய்தி வருகிறது.

இவற்றிற்குப் பின்னர்க் கலம்பகத்தின் ஓர் உறுப்பாகவும், குறவஞ்சி நாடகத்தின் இன்றியமையாத பாத்திரமாகவும் குறவஞ்சி வளர்ந்துவந்திருக்கின்றாள். சங்க இலக்கியங்களில், உண்மை வாழ்க்கையில் பொதுநலப் பணியில் ஈடுபட்டு மக்களை மகிழ்வித்த

'குறக்கோதை'[9] கலம்பகத்தின் ஓர் இலக்கிய உறுப்பாகப் பரிணமிக்கின்ருள். இவ்வாறு இலக்கியத்தில் ஓர் ஊறுப்பு என்ற நிலையிலிருந்தவள் 18ஆம் நூற்ருண்டளவில் குறவஞ்சி நாடகத்தின் இன்றியமையாத பாத்திரமாக வளர்ந்து மேடையேறுகின்ருள்!

மேற்கோள் நூல்கள்

1 "A Glimpse of Tamilology" by Poosai Namasivaya Mudaliar"

2 Marchette Chute

3 முத்துவிசயரங்க சொக்கநாத நாயக்கருடைய செப்பேடு

4 குறிஞ்சிப்பாட்டு - வரி 4

5 தொல். செய். 239

6 தொல். செய். 239

7 பன்னிரு பாட்டியல் 129

8 குறுந்தொகை 23. அகம். 22, 98, நற்றிணை 288

9 திருக்குற்ருலத் தலபுராணம்.

வள்ளுவத் துறவு வாழ்க்கைத் துறவா?

தி. சு. சத்தியம்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்

வையத்து வாழ்வாங்கு வாழும் வகையுரைக்க வந்த-வள்ளுவம் தந்த வள்ளுவனுர்,

> "அறத்தாற்றின் இல்வாழ்க்கை ஆற்றின் புறத்தாற்றில்
> போஒய்ப் பெறுவ தெவன்"

என இல்லற நெறியே வாழ்வியல் நெறியெனத் துணிந்துரைத்த வள்ளுவனுர், இல்வாழ்க்கை முதலாகப் புகழ் ஈருக 20 அதிகாரங்களில் இல்லற நெறியை விளக்கியும் அமையாது உயர்ந்த காதலர் வாழ்வை உணர்ச்சி ததும்பும் ஓவியமாக்கி காமத்துப்பாலில் வழங்கிய வள்ளுவனுர், இன்ப அன்பு வாழ்வைத் துறக்கும் துறவை ஏன் கூறினுர்? அவர் துறவுக்குப் பொருள் என்ன?

திருக்குறள் 'துறவு' – உறவுத் துறவா? (உறவை நீக்குவதா? ஆக்குவதா?) – உழைப்புத் துறவா? (உழைப்பை ஒழிப்பதா? உயர்த்துவதா?) – தன்னலத் துறவா? (தன்னலத்தைத் துறப்பதா? தன்னலனுக்காகத் துறப்பதா?)–தனிமைத் துறவா? (உலக உயிர்/பொருள் மீதுள்ள பற்றுகளைத் துறப்பதா? அவற்றையே துறந்து தனித்துச் செல்வதா?)

திருவள்ளுவர் துறவை எங்குச் சொல்கின்ருர்? ஏன் சொல்கின்ருர்? எதை எவற்றை எந்நோக்கில் துறக்கச் சொல்கின்ருர்? என்பனவற்றிற்கு விளக்கம் கண்டால் திருக்குறள் துறவின் தனிப் பொருள் தெளிவாம்.

எங்கு? ஏன்?

அறத்துப்பாலில் இல்லறவியலுக்குப் பின்னுக, ஊழியலுக்கு முன்னுகத் துறவறவியல் அமைகின்றது. துறவுக்கு முன் அதிகாரம் நிலையாமை, பின் அதிகாரம் மெய்யுணர்தல்.

திருக்குறளின் காமத்துப்பால் மனிதனின் இயற்கை இன்பியலை விளக்க, பொருட்பால் அவனின் உலகியல் கடமைகளை வகுக்க, அறத்துப்பாலின் முற்பகுதி-இல்லறவியல், இல்லியல் கடமைகளை வரையறுக்க, அறத்துப்பாலின் பிற்பகுதி-துறவறவியல், உயிரியல் கடமைகளை-உயிர் உயரியல் கடமைகளை உணர்த்துகின்றது.

இன்பியல் நெறி இல்லற நெறிப்பட வேண்டும். இல்லறத்தின் நோக்கம் இன்பியல் மட்டுமன்று. அறவியலும் அதன் கடமையாக வேண்டும். இல்வாழ்க்கையோடு மனிதன் வாழ்க்கை முற்றுப் பெறுவதில்லை. சமூக நிலையிலும் அவன் வாழ்ந்தாக வேண்டும். ஆகையால் அவ்வாழ்வின் கடமைகளும் அவனைப் பற்றுகின்றன. இரு நிலையிலும் கடமைகளைச் செவ்விதின் ஆற்றுபவன் மனிதரில் சிறந்தவன். அதற்காக அவன் சிலவற்றை அல்லது பலவற்றைத் துறந்தாக வேண்டும். இல்லறத்தில் பண்படாத உள்ளம் வள்ளுவர் காட்டும் துறவறப் பண்புகளுக்கு உரிமையாக முடியாது. எனவேதான் வள்ளுவர் இல்லறவியலை அடுத்துத் துறவறவியலை அமைத்துள்ளார். துறவறவியலில் அவர் விளக்கும் பண்புகள் இல்லறவியலில் அவர் விளக்கிய பண்புகளின் வளர்நிலையே - விரிநிலையே.

இல்லறவியலில் வள்ளுவர் வரையும் வட்டத்தினும் துறவற வியலில் அவர் வரையும் வட்டம் பெரியது. ஆனுல், மையத்தை மாற்ருமல், ஆரத்தின் நீளத்தை மட்டும் மாற்றி - அதிகப்படுத்தி துறவறவியல் வட்டத்தை அவர் வரைவதால் அவ்வட்டம் இல்லற வியல் வட்டத்தை உள்ளடக்கியதே. அன்பு அருளாகும் மலர்ச்சியை, தன்னலம் பொதுநலமாகும் வளர்ச்சியை, கடமை தொண்டாகும் உயர்ச்சியை வள்ளுவரின்ஒரு மைய ஈரெல்லை வட்டங்கள் - இல்லற துறவறவியல் வரைவுகள் வளைத்துக் காட்டுகின்றன.

ஆகையால் வள்ளுவர் நோக்கில் – வள்ளுவர் நோக்கிய தமிழர் நோக்கில் இல்லறமும் துறவறமும் வாழ்வின் இருவேறு நிலைகளல்ல – எதிர்முக நிலைகளல்ல என்பது தெளிவு.

'ஊழியல்' – இயற்கை நெறியை உணர்த்துவது. இல்லறம் துறவறமாக வளரல் இயற்கை நெறியே – இயற்கை இயற்றும் நெறியே; இயற்கை இகந்த நெறியன்று என்பதை உணர்த்தவே துறவறவியலை அடுத்து ஊழியலை அமைத்தனராதல் வேண்டும்.

துறவிற்கு முன்னதிகாரம் நிலையாமை. பின்னதிகாரம் மெய் யுணர்தல். நிலையாமையைத் துறந்து நிலைத்த மெய்மையை அணைய வேண்டும் என்ற குறிப்புப் பொருளை இவ்வைப்பு முறையினால் அறியலாகும்.

எதை? எவற்றை?

'துறவு' என்பதற்கு விடுதல் அல்லது நீத்தல் என்பது பொருளானால், வள்ளுவர் எதை/எவற்றை நீக்கச் சொல்கின்றார்? துறவறவியலின் 13அதிகாரங்களில் வள்ளுவர் வெறும் நீக்கத்தைப் பற்றி மட்டும் பேசவில்லை. நீக்கம் – நீக்கவழி. ஆக்கம் – ஆக்கத் திற்குரிய நீக்கம் ஆகியவற்றை இணைத்தே புலப்படுத்துகின்றார். நீக்கத் தலைப்புடைய அதிகாரங்கள் 9. ஆக்கத் தலைப்புடைய அதிகாரங்கள் 4. அவற்றின் பொருள் புலப்பாட்டைப் பின்வரும் வண்ணம் வகைப்படுத்தலாம்.

1. நீக்கமும் ஆக்கமும்

	அதிகாரம்	நீக்கம்	நீக்கவழி ஆக்கம்
1	புலான் மறுத்தல்	புலால்	அருள்
2	கூடா ஒழுக்கம்	கூடா ஒழுக்கம்	ஒழுக்கம்
3	கள்ளாமை	களவு	நிறைவு
4	வெகுளாமை	வெகுளி	அமைதி
5	இன்னா செய்யாமை	இன்னா செயல்	இனிய செயல்
6	கொல்லாமை	கொலை	உயிரோம்பல்
7	நிலையாமை	புல்லறிவாண்மை	மெய்யுணர்வு
8	துறவு	கடும்பற்று	பற்றற்றான் பற்று
9	அவாவறுத்தல்	அவா	நிலைபேறு

2. ஆக்கமும் நீக்கமும்

அதிகாரம்	ஆக்கம்	ஆக்கவழி நீக்கம்
1 அருளுடைமை	அருள்	தன்னல அன்பு
2 தவம்	ஆற்றல்	அலேவு
3 வாய்மை	நன்மை	பொய்மை
4 மெய்யுணர்தல்	மாட்சி	மருட்சி

எந்நோக்கு?

'துறவு' என்றுலே உறவுக்கு எதிர்மறை. சுயநலம் (தான் வீடடைய வேண்டும்) கருதி சுற்றம், பற்றுகளை உதறிவிட்டு ஒதுங்கி விடுதல்; என்றுதான் பலரும் கருதுகின்றனர்.

வள்ளுவர் கூறும் துறவு உறவினைத் துறக்கும் துறவன்று; குறுகிய வட்டத்திற்குக் காரணமான குறுகிய ஆரத்தின் அளவைத் துறக்கச் சொல்கின்றுரேன்றி, 'ஆரத்தையே துறந்து, வாழும் வீரத்தையே துறந்து, வட்டத்தை இழந்து ஒரே புள்ளியில் – சுய நலப் புள்ளியில் ஒன்றி விடுங்கள் என்று சொன்னுரில்லே. அவர் கூறும் துறவு உறவை அகற்றும் (விலக்கும்) துறவன்று; உறவெல்லையை அகற்றும் (விரிக்கும்) துறவு எனத் துணிந்து கூறலாம். இத்துணிவைத் தருவன, அருளுடைமை முதலாகக் கொல்லாமை ஈருகத் துறவறவியலில் அமைந்துள்ள அதிகாரங் களே. வீடுபேறு ஒன்றையே கருதி. அனைத்து உறவுகளினின்றும் விலகி, தனித்து வாழும் தன்னலம் துறவாத் துறவை வள்ளுவர் உணர்த்துகின்ருர் என்ருல் மேற்குறித்த அதிகாரங்களுக்குத் துறவறவியலில் என்னவேலே?

'நீ மட்டும் வாழ்' என்று எங்கும் வள்ளுவர் கூறவில்லே. இல்லறவியலின்'மற்றவர் வாழ உதவி செய்; நீயும் வாழ்' என்றவர் துறவறவியலில், ''மற்றவரை வாழ்விப்பதே உன் வாழ்வாகட்டும். உன் வாழ்க்கை வேறு; மற்றவர் வாழ்க்கை வேறு என்ற மயக்கப் பற்று – பற்று மயக்கம் வேண்டாம். உனக்கென்று தனி வாழ்க்கை யில்லே (உனக்கென்று சுவையில்லே; உனக்கென்று உணவில்லே; உனக்கென்று எவ்வுடைமையும் இல்லே; உனக்கென்று உணர்ச்சி கள் இல்லே. ஏன், உன் உயிரே உனக்காக இல்லே.) அந்தத்தனி எல்லேயை மீறி 'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்' என்ற பரந்த

எல்லைக்குள் வந்துவிடு; அனைத்துயிரோடும் அருளாலே உறவாடு' என்கின்றார். துறவறவியலில், ஓங்கி ஒலிக்கும் அவர் குரலில் உயிர்த்து உயரும் உண்மையிதுவே.

ஒன்றைத் துறக்கப் பிறிதொன்றைப் பற்றியாகவேண்டும் அப்படி அவர் பற்றச் சொல்லும் பற்றும் தனித்துவம் வேண்டாப் பற்றே பற்றற்றான் (தனித்துவப் பற்றற்றான்) பற்றே-தனக்கென-வேண்டுதல் வேண்டாமையிலாதான் பற்றே. ஆகவே, எல்லாப் பற்றையும் விடுக என்றாரில்லை அவர். குறுகிய பற்றை விட்டு பரந்த பற்றைப் பற்றுக என்கின்றார்.

''வள்ளுவர் காலத்திலே இந்நாட்டில் எத்தனையோ மூட நம்பிக்கைகள் வலுப்பெற்றிருந்தன ... ... அவற்றுள் பலவற்றை கடந்து செல்ல வள்ளுவர் வழிகாட்டியிருக்கின்றார். ஆயினும் சில மூட நம்பிக்கைகளுடன் அவரால் எதிர்த்துப் போராட முடியவில்லை. அவைகள் சிலவற்றில் அவருக்கே நம்பிக்கை உண்டென்றும் உரைத்து விடலாம். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகத் துறவறத்தில் வள்ளுவர்க்கிருந்த நம்பிக்கையைக் கூறலாம். என்கிறார் திரு சாமி சிதம்பரனார்.

இவர் கூறுவதைப்போல் மூட நம்பிக்கையன்று வள்ளுவர் துறவு, கடமையைத் துறக்கும் மடிமைத்துறவு - மடமைத்துறவு அன்று அவர் துறவு. துறவிகள் தம் கடமையினின்றும் விலக முடியாது. துறந்தபின்னும் இவ்வுலகில் அவர்கள் இயற்ற வேண்டியன - அவர்களால் இயலவேண்டியன பலவுள என்பதனைத் தெளிவாக வள்ளுவரே கூறியுள்ளார்,

''வேண்டி னுண்டாகத் துறக்க துறந்தபின்
ஈண்டியற் பால பல'' — என்னும் குறளில்.

முடிவில் உண்மை

இதுகாறும் கண்டவற்றால் முடிவில் உண்மைகளாக முனைந்து நிற்பவை. வள்ளுவர் துறவறம் இல்லறத்திற்கு முரணன்று; முன்னதன் வளர்ச்சியே - பயனே பின்னது. வள்ளுவத்துறவு வாழ்க்கைத் துறவன்று; அனைத்துயிர்களையும் அணைத்து வாழ வைக்கும் அன்பின் குழந்தையாம் அருளை வளர்த்து வாழவைப்பதே அதன் ஆழ்ந்த நோக்கம் - அழுந்திய நோக்கம்.

ஒப்பாரிப் பாடல்களில் பாத்திர உருவகங்கள்

சரசுவதி வேணுகோபால்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

0.1. ஒப்பாரிப்பாடல்கள் தாய் தந்தையர்க்கு, கணவனுக்கு, உடன்பிறந்தாருக்கு, குழந்தைக்கு ஆகிய பலவகைகளாகக் காணப் படுகின்றன. இப்பாடல்களில் எல்லாம் பாடுபவரின் அன்பு, எதிர்காலம் பற்றிய கவலை, தன் சிதைந்த கனவுகள், தன் இறந்தகால உயர்வுநிலை ஆகிய பலவற்றைப் பரக்கக் காணலாம்.

0.2. யாருக்காகப் பாடுகின்றார்களோ, அவர்களையும், பாடு கின்ற தங்களையும் உருவகமாகவே கூறுகின்ற போக்கு மிக்குளது.

1.1. முதலில், இயற்கையில் காணும் எத்தனையோ பொருட் கள் – பறவைகள், விலங்குகள் – போன்றவைகளோடு தங்களை உருவகிக்கும் நிலையைக் காண்கிறோம்.

"மாடத்தைக் கட்டி மயிலையும் போட்டடைச்சேன்
மாடம் இங்கிருக்க மயில்போன மாயமென்ன"

இங்கு மாடம், பாடுகின்ற பெண்ணாகவும் மயில் என்பது அவள் கணவராகவும் உருவகிக்கப் பட்டுள்ளன.

" ஆனை இருக்குதுன்னு அஞ்சாவழி நடந்தேன்
ஆனை மறைஞ்சிருச்சே – நான்
அஞ்சி வழி நடப்பேன் "

எனத் தன்கணவனை 'யானை'யாக உருவகித்து விதவை பாடுதலைக் காண்கிறோம்.

1.2.1 இவ்வாறன்றி, கணவனை, பெற்றேரை, தன்னை, மிக வுயர்ந்த மனிதர்களாக உருவகம் செய்வதைக் காண்கிறேம், அவ் வுருவகத்தில் குறிப்பாக ஒரு சிலரே காணப்படுகின்ருர்கள். ஆண் களை உருவகிக்கும் பொழுது, மிகவுயர்ந்த இதிகாச வீரர்களாகிய கர்ணன், தருமன், வீமன், அருச்சுனன், அடுத்து, பாண்டியன், கோவலன் ஆகியோரும், பெண்களை உருவகிக்கும் பொழுது முதலில் கூறப்பட்ட தருமன், வீமன், அருச்சுனனுக்கு இணையான பாஞ்சாலி அல்லது துரோபதை, அல்லி, கோவலனுக்கு இணையான கண்ணகி ஆகியோரும் இவர்கள் தவிரச் சீதையும் அடிக்கடி எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளனர்; நல்லதங்காள் ஒருவர் பாடலில் மட்டும் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்ருள்.

ஆண்கள்	பெண்கள்
கர்ணர்	—
தருமர் வீமர் அர்ச்சுனர்	பாஞ்சாலி (அல்லது)துரோபதை
அர்ச்சுனர்	அல்லி
கோவலன்	கண்ணகி
பாண்டியன்	—
—	சீதை
—	நல்லதங்காள்

கர்ணர், பாண்டியருக்குப் பெண் இணையும், சீதை, நல்லதங்கா ளுக்கு ஆண் இணையும் பாடல்களில் காணப்பெறவில்லை.

1.2.2: ஆணை மட்டும் தனியே உருவகிக்கும் பாடல்களும், பெண்ணைத் தனியே உருவகிக்கும் பாடல்களும் உள்ளன.

(எ-டு) ''வேட்டி வரிஞ்சுகட்டி மேவேட்டி சொங்குவிட்டு
விதிவழி நடந்தா வேட்டிக்கு மேல்தெரியும்
வீமரொட தன்சிகப்பு .... **கர்ணரொட** தன்சிகப்பு''

எனக் கணவன் வீமனுக கர்ணனுகக் கூறப்படுகின்ருன்.

1.2.3. ''**பட்டுடுத்தும் பாஞ்சாலி** பருஞ்சிறையில் போடலாமா''
''சீமைச் சடுக்காவண்டி — **சீதை** ஏறும் பொட்டிவண்டி''

எனப் பெண் தன்னைப் பாஞ்சாலியாக, சீதையாகக் கூறிக் கொள்கின்றாள்.

1.2.4. இதுவன்றி இணையாகக் கூறுமிடத்து, ஓரிரண்டு இடங்களைத் தவிர மற்றெல்லா விடங்களிலும் இணைகளை மாற்றி மாற்றிப் பாடியுள்ளனர்.

(எ–டு) ''அல்லியும் அருச்சுனரும் ஆக்கிவனம் போகையிலே
அல்லிசிலை நிறுத்தி — நீங்க
அனல்குழிக்கும் போகலாமோ''

இங்கு அல்லியாகத் தன்னையும், அருச்சுனராகத் தன் கணவரையும் உருவகிக்கிறார். பாடலின் பிற்பகுதியில்

''சீதையும் அருச்சுனரும் செலுத்திவனம் போகையிலே''

என்று தன்னைச் சீதையாகவும், தன் கணவரை அருச்சுனராகவும் கூறுகின்றார்.

1.3. மூன்றாவதாக, தங்களைத் தெய்வப் பெயர்களில் கூறிக் கொள்ளும் மற்றொரு நிலை உள்ளது. பார்வதி, சரஸ்வதி, ஈஸ்வரி என்ற பெயர்கள் மட்டும் எடுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் இது இருவர் பாடலில் மட்டுமே உள்ளதால் இதை அருகிய வழக்காகக் கொள்ளலாம்.

1.4. நான்காவதாக, ஐயங்கார், ஐயர் இருவரின் பாடல்களிலும் கர்ணர், தர்மர் போன்ற தலைவர்களோடும், கண்ணகி, பாஞ்சாலி போன்ற தலைவியரோடும் தங்களை உருவகித்துக் கொள்ளுதலில்லை. இயற்கைப் பொருட்களை மட்டும் உருவகத்துக்கு எடுத்துக்கொள்கின்றனர்.

2.1.1. இவ்வாறு தலைவன் தலைவியரைத் தேர்ந்தெடுத்தமை இணைகளை மாற்றிப் பாடுதல், அந்தணர்கள் கர்ணன் போன்றோரை உருவகத்திற்கு எடுத்துக்கொள்ளாமை ஆகியவற்றிற்குக் கீழ்க் கண்ட காரணங்களைக் கூறமுடிகிறது.

2.1.2. பாரதத் தலைவர்களில் நகுலன், சகாதேவன் இருவரும் ஒதுக்கப் பட்டுள்ளனர். கொடை, அறம், வலிமை, வீரம், அழகு

ஆகியவற்றிற்கு முறையே கர்ணன், தருமன், வீமன், அருச்சுனன் புகழ்பெற்றோர். இராமாயணத் தலைவர்கள் இராம, இலக்குவர்களை ஏன் ஒதுக்கியுள்ளனர் என்னுங்கால் முதற்காரணமாக ஒப்பாரிப் பாடல்களில் மோனை, எதுகைகளுக்குத் தரப்படும் சிறப்பிடம் என்று கூறலாம். ராமன், லட்சுமணன் இரண்டு பெயர்களின் முதலெழுத்துக்களுமே தமிழில் மொழிமுதலில் வாராவாதலால், இன்றும் கிராமப்புறங்களில் வேற்றுமொழிச் சொற்கள் மிகுதியாகப் புகவில்லையாதலால், ராம லட்சுமணரை அடுத்துக் கொண்டால், மோனையமைக்க மிக்க இடர்ப்பாடு ஏற்படும். காட்டாக,

> "கத்தரிக்காய் பச்சநிறம் கர்ணன்கைப் பூமாலை
> காத்தடிச்சு மங்காம – நான்
> கவலப்பட்டு மங்கறேனே"

என்ற பாடலில் உள்ள மோனைநயம் ராமனையோ லட்சுமணனையோ எடுத்துக்கொண்டால் அமையாது.

2.1.3. இன்னொரு காரணம், இராமன் திருமாலின் அவதாரம் தங்களைப் போலவே மனிதராகப் பிறந்து தம் முயற்சியால், பண்பால், வீரத்தால் சிறந்தவர்களோடு, பெண்களெனின் துன்பத்தை அனுபவிப்பதில் பொறுமையுடையாளோடு, கற்பு மிக்காளோடு தங்களை ஒருங்கு வைத்து எண்ணி அப்பாத்திரமாகவே தங்களைக் கூறிக்கொள்கின்றனர். இது உண்மையாயின் சீதை விதிவிலக்காக வுள்ளாள். பார்வதி, சரஸ்வதி, ஈஸ்வரி ஆகியோர் கேள்விக்குறியாகின்றனர்.

2.1.4. இதற்கு விடையாக, இராமனைத் தெய்வமாக எண்ணும் அளவுக்குச் சீதையைத் திருமகளின் அவதாரமாக நினைவில் கொள்வதில்லை. கற்புடைய, மிக்க துன்பம் நுகர்ந்த ஒரு மானிடத் தலைவியாகவே, கண்ணகி, நல்லதங்காள் ஆகியோரைப் போலவே சீதையை எண்ணுவதால் இராமன், இலக்குவனில்லாது சீதையை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டனர் எனலாம்.

2.1.5. பாடுவோர் தங்களைப் பார்வதி, சரஸ்வதி, ஈஸ்வரி என உருவகப்படுத்திக்கொள்வது மிக அருகியுள்ளது. ஓரிரு இடங்களில் மட்டுமே இந்நிலை காணப்படுகிறது. இது பொதுவாக

எல்லோர் பாடலிலும் காணுததால், ஓரிருவர் அல்லது ஓரிரு இனத்தார் மட்டும் வழக்கமான உருவகங்களை விடுத்துப் புதுமை செய்ய எண்ணியதன் விளைவாக ஏற்பட்டிருக்குமோ என்று தோன்றுகிறது.

2.1.6. வடமொழி இதிகாசங்களான, ஆதிகாவியங்களெனப் படும் பாரதமும், இராமாயணமும் பின்னர் எத்தனையோ நூற்கள் பிறக்கக் காரணமாயமைந்தன. ஆனுல் தமிழில் முதல் காப்பிய மான சிலம்பு எத்தனை நூற்கள் பிறக்க இடந்தந்தது என்று ஓர் அறிஞர் வினவுகிருர். ஆதிகாவியங்களான பாரதம், இராமாயணம் இரண்டிலும் நாட்டுப்புற மக்களிடையே மிக்க செல்வாக்குப் பெற்றது பாரதமே என்பதில் ஐயமில்லை. அல்லி அரசாணிமாலை, புலந்திரன்தூது போன்ற பல கதைப்பாடல்கள் நாட்டுப்புறத்தா ரிடையே வழங்குகின்றன. கண்ணகியின் வரலாறும் 'கோவலன் கதை'யாக உலவுகிறது.

2.1.7. சீதைக்கு அருச்சுனரும், கண்ணகிக்குக் கர்ணனும், என்று மனம்போல இணைகளை மாற்றுவதற்குக் காரணமும் எதுகை, மோனைகளுக்கு இவர்கள் தரும் சிறப்பிடமே. இவ்வாறு மாற்றிப் பாடுதலில் தவறிருப்பதாக இவர்கள் எண்ணவில்லை. அந்த அளவிற்கு, இவர்கள் எதுகை, மோனை நயங்களுக்கு இடந் தந்துள்ளனர்.

2.1.8. அந்தணர்கள் தங்களை இதிகாசத் தலைவர்களாக, காவியத் தலைவிகளாக உருவகித்துக் கொள்வதில்லை. காரணம் அவர்களனைவரும் க்ஷத்திரிய இனத்தினர் என்பதே கர்ணன், தருமன் போன்ருேராகத் தங்களை மற்ற இனத்தார் அனைவரும் (பிள்ளை, செட்டி, நாயுடு, கோனுர், அம்பலக்காரர், அகமடியர், கள்ளர், வண்ணுர், அரிஜன் ஆகிய 9 இனத்தார்) உருவகித்துக் கொள்வதை நோக்க, இவ்வுண்மை தெற்றெனப் புலப்படும். ஆனுல் இவ்வந்தணர்கள் தாலாட்டுப் பாடல்களில் தம் குழந்தை களை ராமனுக, கிருஷ்ணனுகக் காணும் நிலையுள்ளது. அதற்குக் காரணம் அங்கு அவர்கள் நோக்கு 'பக்தி நோக்'காகவுள்ளது. ராமனையும், கிருஷ்ணனையும் திருமாலாகக் காண்கிருர்களேயன்றி, அரசர்களாகக் காண்பதில்லை. அரிஜனிலிருந்து பிள்ளைவரை

தங்களை இவ்வாறு உருவகித்தலே மேல்நிலை யாக்கம்' எனக் கூற வேண்டும். (Sanskritisation)

3.1. முடிவுரை :- (1) அந்தணரைத் தவிர மற்றையோர் இவ்வுருவகங்களை எடுத்துக் கொண்டமைக்குக் காரணங்கள் துன்பம் நுகர்ந்து உயர்ந்த மானிடத் தலைவர்களாக, அரச மரபின ராகத் தங்களை எண்ணும் போக்கு. ஒரு வகையில் அது மேல் நிலையாக்கம் ஆகும்.

(2) ஒப்பாரியில் எதுகை, மோனைகட்கு உள்ள சிறப்பிடம்.

(3) இணைகளை மாற்றுவதற்கும் அதுவே காரணம்.

(4) அந்தணர்கள் தங்களை இவ்வாறு உருவகித்துக் கொள்ளா மைக்குக் காரணம், கீழ்நிலையாக்கத்தை (Deanskritisation) அவர்கள் விரும்பவில்லை.

(5) இராமாயணத்தைவிடப் பாரதக்கதை நாட்டுப்புற மக்களிடையே அதிகச் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளது.

சங்க இலக்கியத்தில் நல்வெள்ளியார்

சரளா ராசகோபாலன்
மாநிலக் கல்லூரி, சென்னை

சங்க இலக்கியமாம் தங்கச் சுரங்கத்தில் நமக்குக் கிடைத்த பேரொளிக் கற்களில் ஒன்று நல்வெள்ளியார் என்னும் பெயராகும்.

இவர் அகத்துறையைப் பெரிதும் போற்றினர். அதிலும் களவையே படம் தீட்டினர். மேலும் தோழிக்கே சிறப்புக் காட்டினர்.

வெள்ளி என்பது பெண்பாற் பெயர். அன்று நிலத்தடி பொருளில் வள்ளி சிறப்புடன் இருந்தது. நிலத்தின் மேலுயர் பொருளில் வெள்ளி (விண்மீன்) சீருடன் திகழ்ந்தது. எனவே இவையிரண்டும் மங்கை நல்லாரின் செந்தமிழ்ப் பெயர்களாய்ச் சூட்டப்பட்டன.

வெள்ளி என்ற பெயரில் பலர் வாழ்ந்திருத்தல் கூடும். வெள்ளி வீதியார் என்ற புகழ்மிக்க பெண்பாற்புலவரும் அன்று இருந்திருக்கிருர். அப்பெயரில் பாவலர்களும் பலர் இருந்திருத்தல் கூடும். அப்பெயர் தாங்கிய வெள்ளிப்புலவர்கள் பலரினும், இவர் சிறந்து விளங்கினமையின் முதற்கண், வெள்ளியார் என்று இவர் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கலாம். இவரது பெருமை இந்நிலையையும் கடந்து விஞ்சியபிறகு அடைதரமுடியாமை காரணமாக நல் எனும் முன்னடை இணைந்து 'நல்வெள்ளியார்' என்று வழங்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இத்தகைய நிலை ஆண்பாற்புலவர்களான நல்லந்துவனர் நப்பாலத்தனர் ஆகியோருக்கும் அமைந்திருப்பது உன்னத்தக்கது.

வெள்ளி என்பது சுக்கிரனைக் குறிக்கும். சுக்கிரன் புராணங் களின்படி ஆண்பால். ஆனால், 'இகர' விகுதி பெற்ற வெள்ளி தமிழிலக்கியத்தில் முறைப்படி பெண்பாலாக அமைந்துள்ளது. தண்மையும், மென்மையும், ஆக்கத்தன்மையும் கொண்ட பொரு ளனைத்தும் பெண்பாலாகக் கோடல் தமிழ் மரபு. அம்முறைப்படி வெள்ளி பெண்பாலாயிற்று. வானத்து விளங்கும் விண்மீன்கள் மினுக்குகின்றன. அவை ஒளி மிகுதியும் பெற்றிருக்கவுமில்லை. ஆனால், அவற்றுடன் இருக்கும் வெள்ளி சலனமின்றி விளங்குகிறது. அன்றியும் பிற விண்மீன்களினும் பேரொளிகொண்டு திகழ்கிறது. எனவேதான் வெள்ளி சிறப்புடைய பெண்பாற் பெயராயிற்று போலும். மனச்சலனமின்றி, பலரினும் பேரொளிகொண்டு விளங்குதல் வேண்டும் என்ற கருத்தால் 'வெள்ளி' எனும் பெயர் பெண்ணுக்கு உரித்தாயிற்று. இவரை ஆண்பாற் புலவராகக் காட்டுகிறார் திரு ஒளவை சு. துரைசாமிப் பிள்ளை அவர்கள்.

வெள்ளியார் செந்தமிழ் மதுரையைச் சேர்ந்தவராக இருக்க லாம். எனவேதான் இவர் சிலவிடங்களில் மதுரை நல்வெள்ளியார் என்றும் நல்லொளியார் என்றும் சுட்டப்படுகிறார். இஃது ஏடெழுது வோர் மிகை என்று இதற்குக் காரணம் காட்டுகிறார் பின்னத்தூர் நாராயணசாமி ஐயர். நல்வெள்ளியார் மீப்புகழ் பெற்று நல் லொளியார் ஆகிவிட்டார் போலும்.

நல்வெள்ளியார் பாடியனவாக, குறுந்தொகையில் ஒன்றும், நற்றிணையில் இரண்டும், அகநானூற்றில் ஒன்றும் ஆக நான்கு பாடல்கள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. இவை சிந்தைக்கு விருந் தளிக்கின்றன. மொழிக்குச் சீர்மை நல்குகின்றன.

ஒரு நாள் தோழி தனித்திருக்கையில் தலைவன் ஒருவன் புரவலன் போலும் தோற்றம்கொண்டு அங்கு வந்தான். ஆனால் புரத்தல் வல்லவனாகிய அவன் இரவலன் போல், பணிமொழி பயிற்றினான். அவன் செயலில் முரண்பாடு இருந்தது போல, அவன் சொல்லிலும் முரண் இருந்தது. அவன் அவளை நோக்கி, 'சூரரமகளிர் போல இருக்கும் நீ, உன் நிலைக்கு ஒவ்வாத செய லாகிய கிளியைக் கடிகின்றாயே' என்று கூறினான். அவள் அது கேட்டு அமைதியாக இருக்கவே தன்னை வருத்திய அவளை நுகர்

வேன் எனக்கூறி அவளது சிறுபுறம் தழுவினுன். அவளது உள்ளம் இகுபெயல் மண்ணின் ஞெகிழ்பஞர் உற்றது. ஆயினும், அவள் தன் உள்ளத்தை அவன் அறிதல் அஞ்சி, உள்ளில் கடிய கூறி அவன் கைப்பிடியினின்று தன்னே விடுவித்துக் கொண்டு வெரூஉமான்பிணேயின் ஓரீ இநின்ருள். தன்செயல் உணர்ந்த அவன் பெயர்த்துச் சொல்லும் நிலேயிழந்தான். அல்லாந்து இனந்தீர் களிற்றின் பெயர்ந்தான். ஆயினும் முயற்சியுடைய அவன் இன்றும் வருவான். மீண்டும் குறையிரப்பான். அந்த அண் கணுளனே நகுதல் வேண்டி அவ்விடத்திற்குச் செல்வோம் வா எனத் தலேவியை அழைப்பாள் தோழி. தலேவியின் செயல்களே யெல்லாம் தன்னிடம் நிகழ்ந்தனவாக, தலேவியிடமே நடித்துக் காட்டுவாள் சொல்லின் செல்வியாம் தோழி. தனக்கும் நெஞ்சம் நெகிழ்ந்ததென்பதை, 'இகுபெயர் மண்ணின் நெகிழ்பு அஞர் வற்ற என் உள்ளம்' எனக் கூறுகிருள் தோழி. 'சிறுபுறம் கவையினனுக' எனத் தலேவனது பதற்றத்தையும், பெயர்த்துப் 'பிறிது சொல்லிற்றிலன்' என அவனது ஏமாற்றத்தையும், இன்னும் 'தோலாவாறில்லே' என அவனது விடாப்பிடியையும், எடுத்துணர்த்தி 'அவனே நகுகம் யாம்' நாம் சென்மோ எனத் தோழி தலேவியை உடன்படுத்துவதும் நயனுடையதாகும். புலவர்பிரான் கபிலரும் இத்துறையில் பாடியிருப்பினும், அவர் நல்வெள்ளியாரின் தோழியைப் போல நனி நாணுடையளாகக் காட்டவில்லே. தன் தோழியாகிய பெண்தன் வாய்திறந்து காமம் செப்புவதாகக் கூறுவது அவரது ஆண்மையின் அடிப்படையில் அமைவதாக உள்ளது.

நல்வெள்ளியாரின் இந்த அரிய நாடகக்காட்சி அகம்-32 – ஆம் பாடலில் அமைந்துள்ளது. இதில் தலேவனின் முரண்பாடு விளங்குதல்போல. அவனே விரும்பியும் விரும்பாதவள் போல் செயலாற்றும் தலேவியின் முரண்பாடும் விளங்குகிறது. துயர்உறும் அவனேக்கண்டு சிரித்து மகிழத் தோழி தலேவியைத் துணேக்கு அழைக்கிருள். அதன்வழி தோழியிற் புணர்ச்சிக்கு வழிவகுக்கிருள். இதில் நல்ல உவமைகள் வந்திருத்தலோடு ஒரு புதியசொல் ஆட்சி பெற்றுள்ளது.

தலேவன் அண்கணுளன் என்று சொல்லப்படுகிருன். அண் கணுளன் என்பது நமக்கு அணுக்கமான அறிவிலி என்றும்

அவர்கள் காவல் செய்யும் தினைப்புனத்திற்கே வந்துவிட்டவன் என்றும் அணுகிய தம்கண் ஆளன் என்றும் தம்முள்ளமாகிய தமக்கு மிக அணுகிய இடத்தைக் கைக்கொண்டு ஆளும் தலைவன் என்றும் ஆயும்தோறும் புதுப்புதுப் பொருள் தருகின்றது. இவ்வாறே ஐங்குறுநூற்றில் 'அண்கணுட்டி' என்று வரும் சொல்லாட்சி, இவர் படைத்த அண்கணாளன் என்ற சொல்லாட்சிக்குத் துணைநிற்கிறது.

நல்வெள்ளியாரின் நற்றிணை 47-ஆம் பாடலில், பிரிந்து நீட்டித்துச் சென்ற தலைவன் மீண்டு சிறைப்புறத்தானாக இருந்த போது, தோழி தலைவியிடம் பேசுகிறாள். தாய் எடுத்தவெறியாடலைப் பற்றி அறிவிக்கிறாள்.

இதில் தலைவன் பிரிவால் தலைவியின் உடம்பில் பசலை பூத்தல், உண்மையான காரணத்தைக் கழங்காடி அறியமுடியாமை, மறி அறுத்து முருகனை வணங்குதல் ஆகியன அறிவிக்கப்படுகின்றன. அன்றியும் காதற் பெருங்களிற்றை உழுவை கொன்றதனால் பிடியானை வருத்தமொடு இயங்குதலின்றித் தன் கன்றைத் தழீஇக் கொண்டு வைகும் என்றது தலைமகன் தொடர்பால் மேனிநலம் பசலையால் வேறுபட்டழியவே தலைவி அவனது காதலன் பொன்றையே தழீஇக் கொண்டு செயலாற்றுகிறாள் எனத் தலைவி நிலையையும் உள்ளுறை கூறுகிறது.

குறுந்தொகை 465-ஆம் பாடலில் வரைவிடை வைத்துப் பிரியக் கருதும் தலைவன் 'யான் வரையும் துணையும் தலைவியை ஆற்றவல்லளோ' என்று தோழியை வினவுகிறான். அதற்கு விடையிறுக்கும் தோழி முதலில் அவன் நாட்டு மலைவளத்தை நெஞ்சுவக்க வருணிக்கிறாள். அவன் நெருங்குதற்கரிய மலையருவியையும் உடையவன். அதே சமயத்தில் அண்டும் அனைவர்க்கும் பழம்தரும் பலாமரங்களையும் உடையவன் என்கிறாள். தலைவன் வரைவிடை வைத்துப் பிரியாதபோதே, தலைவனைக் காணும் போதிலும் காணாப் போது மிகுதியாக இருத்தலின் துயிலும் நீங்கித் தலைவிக்குக் கண்ணீர்த்துளி அமையாவாயின என்றுரைக்கிறாள். எனவே 'பிரிவு தவிர்க' என மறைமுக ஆய்வறிக்கையைத் தருகிறாள்.

நற்றிணை 7-ஆம் பாடலில் நோய் நொந்துறைவியாம் தலைவியைத் தேற்றும் கடப்பாட்டினில் காலூன்றி நிற்கிருள் தோழி. அவள் தலைவியிடம் ஆறுதல் மொழி கூறுகிருள். வெண்ணெல் உண்ட யானை நறுஞ்சிலம்பில் துஞ்சும் வாய்ப்புடைய, சந்தன மரங்கள் வாடியுள்ள காட்டில், சுனைநீர் மல்க, அருவி ஆர்ப்ப, கான்யாற்றின் அலைகள் காட்டில் ஆரவாரிக்க வானம் இன்னே மின்னுகிறது. எனவே மழை வரும் அதனுடன் தலைவனும் வருவான். ஆகவே மயங்காதிரு என்று தெளிவுரை கூறுகிருள் தோழி. மேலும் பல மாற்றங்கள் நிகழ ஏதுவாக இன்னே பெய்ய மின்னும் என்றதனுல் நண்பராயினுர் கண்டு மகிழவும் தமியராவார் உவந்து ஆரவாரிக்கவும், ஊரவர் திரண்டு கூடியின்புறவும், மணமுரசு முழங்கவும் நன்மணம் நாடறிய நிகழும் எனவும், சிலம்பிடை விளைந்த வெண்ணில்லை ஆரவுண்ட யானை அதன்கண் கிடந்துறங்கும் என்றது தலைவனுடைய அன்பால் விளையும் இன்பத்தை ஆரநுகரும் நீ அவன் மார்பிடைக்கிடந்து இன்றுயில் கொள்வாய் எனவும் உள்ளுறுத்துரைப்பாள் நுண்ணறிவு சான்ற நன்றிணைத் தோழி.

நல்வெள்ளியார் பிறர் துன்பங்களைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதில் வல்லவராயுள்ளார். இன்பத்தை விடத் துன்பக் காட்சிகளே இவர் பாடலில் மிகுந்துள்ளன.

''இகுபெயல் மண்ணின் ஞெகிழ்பஞு ருற்றவென்
உள்ளம்'' எனத்தோழியின் துன்பத்தையும்

''சொல்ல வல்லிற்று மிலனே யல்லாந்து
இனந்தீர் களிற்றிற் பெயர்ந்தோன்''

எனத் தலைவியின் துயரையும், தலைவியின் கண்கள்,

''கோடீ ரிலங்குவளை நெகிழ நாளும்
பாடில கலிழ்ந்து பனியா ஞவே''

என்று தலைவியின் பிரிவுத் துன்பத்தையும், தலைவியின் மாற்றம் காரணமாக, வேறுணர்ந்து அணங்கறி, கழங்கிற் கோட்டங்காட்டி, வெறியென வுணர்ந்து செவிலி வருந்துவதையும், 'துணை இழந்த பிடி இயங்காமல், தன் நெய்தற் பாசடை புரையும் அஞ்செவிப்

பைதலங் குழவியைத் தழுவி, கடும்புண்ணுறுநரின் வருந்தும்' துயரையும் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார் புலவர் பெருமாட்டியார். இவ்வாறு இவர் உயர்திணை, அஃறிணை உயிர்களின் துயரைச் சொல்லோவியமாக்கியிருப்பது இவர் உள்ளப்பாங்கையே காட்டுகிறது.

இவர் குறிஞ்சித் திணையில் 3 பாடல்களும், பாலைத்திணையில் ஒரு பாடலும் பாடியுள்ளார். குறிஞ்சி விரும்பும் புலவராதலின் அருவிக் காட்சி இவர் பாடல்களில் பயில்வதைக் காணலாம்.

இவர் உள்ளம் யானைக் குடும்பத்தில் அதிகமாக ஈடுபட்டுள்ளது. தலைவியைப் பெறாது வறிதே மீளுந்தலைவன் 'இளந்தீர் களிற்றின் பெயர்ந்தோனுக' உள்ளான்.

"வெண்ணே லருந்திய வரிநுதல் யானை
தண்ணறுஞ் சிலம்பிற் றுஞ்சும்"

அமைதியான இன்பக் காட்சியையும், 'துணையிழந்து. தன் பைந் தலைக் குழவியுடன் வருந்தும் பிடியின் துயரக் காட்சியையும் நம்முன் நிறுத்துவார் இவர்.

இவர் பலதுறைவல்ல புலவராகவும் உள்ளார். தலைவியின் காதலறிந்தும் தெரியாததுபோல் நடித்து, தலைவியிடம் தலைவனுக்காகக் குறை நயக்கும் உளவியல் வல்ல தோழியாய், தலைவனின் பொறுப்பற்ற தன்மையால் தலைவி படும் துயரையும் துயருக்குக் காரணம் அறியாது தாய் எடுக்கும் வெறியாட்டையும் தலைவியிடம் கூறுகின்ற முறையில், தலைவன் வரவறிந்தும் அறியாள்போல் திறம்பட நடித்து வரைவு கடாவும் கடமையுணர்வுடைய தோழியாய், தலைவியின் துயரைக் குறிப்பாகக் காட்டித் தலைவனைச் செலவழுங்கச் செய்யும் பொறுப்புணர்வு கொண்ட தோழியாய், தலைவனின் பிரிவில் ஆற்றுது தவிக்கும் பேதை நெஞ்சிற்கு ஆறுதல் மருந்து தரும் நாவன்மையுடைய தோழியாய் இந் நல்லிசைப் புலமை மெல்லியலாரே மாறிவிட்டார் என்னும்படியாய் இவர் பாடல்கள் சிறக்கின்றன.

இவர் பெயரைப்பற்றிக் கருத்து வேறுபாறு உண்டு. ஆனல் இவருடைய பாடலில் கருத்து வேறுபாடு இல்லை.

கம்பர் படைப்பில் மாரீசன்

ந. சாந்தா ஆப்தே
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

'இருசுடர் வழங்காப் பெருமூதிலங்கை'யில் தன்னிகரற்ற ஆட்சி நடத்திப் பெருமையுற்றவன் இராவணன்; செஞ்சடை ஈசனை மனமொழி மெய்களால் வழிபட்டு வரங்கள் பெற்று மூவுலகத்தவரும் பணிசெய்யப் பெருமிதமடைந்தவன்; இயற்கையை வணக்கியவன். தன் அருந்தவச் சிறப்பினை அறம் திறம்பிய நெறிக்குட்படுத்தும் வகையில் சீதையினைச் சிறைசெய்திட்டகாலை, அவனுக்கு நல்லுரை கூறமுற்பட்ட வீடணன் முதலானோரில், மாதுலனும் முந்தையுற வந்தோனு'கிய மாரீசனும் ஒருவன். இலங்காதிபதி தன்னை முனிவுற்றபோழ்தும் அஞ்சாமல் அறிவுரை ஆற்றிய அம்மாரீசன் பண்பு நலன்களை ஆராய்வதே இக் கட்டுரையின் நோக்கம்.

சொல்லின் செல்வன் அனுமன், கடுஞ்சினத்தரக்கரைக் கல்லெனத் திரண்டு கறுத்த மேனியுடன் கனற்கண்களுடையவர் என்பான்;

"காயத்தாற் பெரியர் வீரங்கணக்கிலர் உலகங் கல்லும்
ஆயத்தார் வரத்தின் தன்மை அளவற்றார்"[1]

என்று வியந்தான். ஆயினும் மாரீசனது பிறப்பினை ஆயுமிடத்து ஆயவன் அருளால் தோன்றிய தாடகைக்கும் இயட்சர் குலத்தவனாகிய சுந்தனுக்கும் பிறந்தவன் என்பது புலனாகும். மாரீசனுக்குத் தாய்வழிப் பாட்டனாகிய சுகேது மயக்கமில்லாதவன்; தூய்மையானவன்; அருளுடையவன்; யானைவலியுடையவன் என்பது கவிஞர் வாக்கு[2]. அச்சுகேதுவின் நற்றவப் பயனாகப் பிறந்த தாடகை,

பொலிவில் திருமகளேயும் வலுவில் ஆயிரம் மதயானேகளேயும் ஒத்தவள். 'காமனும் இரதியும் போன்ற சுந்தனும் தாடகையும்' என்பதால் பாட்டன் காலத்திலிருந்து பண்பிலும் வீரத்திலும் உயர்ந்ததர்ன மாரீசனது குலம், அவன் பெற்ருேர் காலத்தில் உருவிலும் திருவிலும் ஓங்கியிருந்தமை தெளிவாகும்.

தர்டகை மலேயொத்த தோளிணேயுடைய மர்ரீசனேயும் மற்போரில் வல்ல சுபாகுவையும் பெற்ருள் என்பர் கம்பர்; வால்மீகியாரோ, தாடகை மர்ரீசனேப் பெற்ருள் என்பர்.[3] தூய குலத்தவனுகிய வலிய மாரீசன் வளர்க்கப்பட்ட தன்மை போற்றத்தக்க தாயில்லே என்பது கவியரசர் கருத்தெனலாம்.

'மாயமும் வஞ்சமும் வரம்பி லாற்றலும்
தாயினும் பழகினர் தமக்குள் தேர்வொணுது
ஆயவர் வளர்வுழி'[4]

என்று குறிப்பிடும் கவியரசர் அவ்வளர்ப்பில் ஏற்பட்ட குறைபாடுகளுக்குத் தகுந்த காரணங்களேக் குறிப்பிடவில்லே; எனினும் தந்தையான சுந்தன் இடையில் செருக்குற்ருன் என்று கூறுவது சிந்தனேக்குரியது, அதற்கான காரணங்களே ஊகிக்குமிடத்து: தன் குடும்பத்தினரது வல்லமைக்கு இணேயானவர் எவருமிலர் எனச் சுந்தன் செருக்குற்றிருக்கலாம் எனத் தெரியவரும். அவன் தம் மக்களே வரையறையின்றிப் பிறருடன் பராக்கிரமப் பரீட்சைக்கு உட்படுத்தியிருக்கலாம். அதனுல் அவர்கள் மாயம் வஞ்சனே நிரம்பியவராய் வளர்ந்தனர் போலும்.

கணவனேச் சாம்பலாக்கிட்ட அகத்தியரை மக்களுடன் எதிர்த்தாள் தாடகை. 'அரக்கர் ஆகியே இழிக' என்ற அவர் சாபத்தால் மூவரும் அரக்கராயினர். இராவணனுக்குப் பாட்டனுகிய சுமாலியிடம் சரணடைந்தான் மாரீசன்: உலகத்தவர்க்கும், முனிவர்க்கும் தன் தாயை அழித்திட்ட இராமனுக்கும் தீமைகள் இழைத்திட முனேந்தான். இராமனுல் சுபாகு அழிவெய்திட மாரீசன் தப்பித்தான்; இதனுல் ஏற்பட்ட மானக்குறைவின் காரணமாய் மான் உருக்கொண்டு இரு அரக்கருடன் தண்டகவனம் அடைந்தான். இராமனே முட்டிக் கொல்லுவதற்கு முயன்றபோது அவ்

வரக்கர் மாண்டிட, மீண்டும் தான்மட்டும் தப்பித்தான் இந் நிகழ்ச்சியை வால்மீகியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[5] ஆயின் கம்பரோ இதனை மாரீசன் கூற்ருல் பெறவைக்கின்ருர்.[6]

இதுவரை கண்டவற்ருல் பிறப்பில் உயர்குலத்தவனை மாரீசன் வளர்ப்பின் குறைபாட்டால் குன்றிய குணத்தவனுய் வஞ்சனை நிரம்பியவனுய் வனத்து முனிவர்களை வதைக்க முற்பட்ட வனுய் இருந்த நிலை புலனுகும். அகத்தியரது சாபத்தால் அரக்க னுக மாறினபின்பு, வேள்வியியற்றுவோரை மேலும் துன்புறுத் தினுன். இம்மாரீசன் இராவணனுக்கு அறிவுரை கூறுமளவிற்குச் சான்ருேனுக, மாறியது எப்போது என்ற வினு நம்மிடம் எழுகிறது இராமனுல் இருமுறை கொல்லப்படவிருந்தும் உயிர்பிழைத்த அவன் அதன்பின் பொறிகளை அடக்கித் தவநிலையில் நின்ருன் என்பது, 'இந்தியம் அடக்கி நின்ற மாரீசன் இருக்கை' என்ற கம்பர் வாக்கால் தெளிவாகும். வால்மீகியாரும், பரிசுத்தமான வனத்தில் தனிமையான ஆசிரமத்தில் முனிவேஷத்துடன் ஆகார நியமத் துடன் மாரீசன் தவம் செய்ததாகக் குறிப்பிடுவர்.[7]

அரக்கனுக இருந்து அருந்தவத்தினனுய் மாரீசன் மாறினுன் என்ருல் அவனது இருள் மனத்தில் ஒரு புத்தொளி இடையில் பிறந்தது உண்மை. இவ்வுலகில் நிலைத்தவர் எவருமிலர்; 'தருமத்தை அனுட்டியாதவர் விருத்தியடைய மாட்டார்' என்ற நற்கருத்துக்கள் அவனது உள்ளத்தில் வேரூன்றியதன் விளைவே அது எனலாம். 'பிறர் மனையர்களை விரும்புபவர் இறந்தவரே' என்ற குறளுக்குக் குரல்கொடுக்கும் வண்ணம் அவனது உரை அமைந் திருந்தது.

"மற்றெருரு வர்க்காய் மனைவாழுந் தாரங் கொண்டார் என் றிவர் தம்மைத். தருமந்தான் ஈருங் கண்டாய் கண்டகர் உய்ந்தார் எவரையா"[8] என்று கூறி இராவணனைத் திருந்திட முயன்ருன்.

மனத்தூய்மையினனுகப் பிற்காலத்தில் மாறிய மாரீசன் வஞ்சகமாகப் பொன் மான் உருக்கொண்டது ஏன் என்ற வினு நம்மிடை எழுவதும் இயல்பே. இராவணனது கட்டளையைச் கடப்பின், அவனுல் இறப்பது உறுதி என நம்பி நச்சுப் பொய்கை

யின் மீன் எனத் துடித்தான்; மகாமேருமலையை வில்லென வளைத்த இராமனது வலிமை ஆற்றல் முதலிய அருஞ்சிறப்புக்களை யெல்லாம் அறிந்திருந்தான்; இராமனிடம் கோசிகன் அளித்த தெய்வத் தன்மையுள்ள படைக்கலங்கள் இருப்பதையும் ஆயிரங் கரங்களுடைய கார்த்தவீரியனை அழித்த பரசுராமனையே வெற்றி கண்டவன் அவ் இராமன் என்பதையும் கருத்தில் கொண்டிருந்தான். பொல்லாங்குடைய இராவணனால் அழிவதினும் உயர்ந்தோனாகிய இராமனால் அழிவது நற்கதி என மாரீசன் உணர்ந்தான். இக் கருத்தைக் கம்பர் வெளிப்படையாகக் கூறவில்லை. வால்மீகியாரோ, 'ராமன் எனக்குச் சத்துருவாக நேர்த்து அவன் கையால் நான் மரணமடைந்தால் எனக்கு எல்லா க்ஷேமமும் உண்டாகும்'[9] என்று மாரீசன் கூறினதாகக் கூறுவர். ஆக, வான்மீகியாரது கருத்தினை மனத்தில் கொண்டார் கம்பர் என எண்ண வாய்ப்புண்டு. மாயமானாகி, இராமனது அம்பால் பட்டுப் பிறவிக் கடலைக் கடக்க மாரீசன் முற்பட்டான் எனலாம்.

இவ்வாறு மாரீசனுடைய வாழ்க்கையில் அமைந்த நிலைகள் மூன்று. அவை மனிதநிலை, அரக்கன்நிலை, தவமுனிநிலை ஆகும். மனிதநிலையில் அவன் வாழ்வு இருகோணங்களில் அமைந்து, குழந்தை தோற்றப் பருவத்தில் வலிமையுடன் கூடிய நல்லனாகவும், வளர்ப்புப் பருவத்தில் வலிமையுடன் கூடிய தீயனாகவும் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது; அரக்கன்நிலையில் இராமபிரானைச் சந்திக்கும் முன்பும் பின்பும் முனிவர்க்குத் தீங்கிழைப்பவனாகப் படைக்கப்பட்டிருந்தது; இராமபிரானது தெய்வீக அம்சத்தால் கவரப்பட்ட பின், சென்றவிடத்தால் செலவிடாது நன்றின்பால் உய்க்கப்பட்ட அறிவுடைச் சான்றோனாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1 கம்பராமாயணம். சுந்தர. ஊர்தேடு. 35 அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பதிப்பு 1963.

2 கம்ப. பாலகாண். தாடகைவதை. 22. வைமு. கோ. பதிப்பு 1964.

3 ஸ்ரீநிவாசய்யங்கார், வால்மீகி ராமாயணம் (மொழிபெயர்ப்பு) பால காண்டம் ஸர். 25. லிப்கோ, சென்னை-1964

4 கம்ப. பால. தாடகைவதை, வைமு. கோ. பதிப்பு 1964.

5 ஸ்ரீநிவாசய்யங்கார், வால்மீகி ராமாயணம் (மொழிபெயர்ப்பு) ஆரண்ய. ஸர்க். 39 லிப்கோ. சென்னை–1963.

6 கம்பராமா. ஆரணிய. மாரீசன் வதை, 205. அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகப் பதிப்பு 1964

7 ஸ்ரீநிவாசய்யங்கார், வால்மீகி ராமாயணம் (மொழிப்பெயர்பு) ஆரண்ய ஸர்க். 35 லிப்கோ, சென்னை–1963.

8 கம்பராமாயணம் ஆரணிய. மாரீசன் வதை, 183. அண்ணு மலைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு 1964.

9 ஸ்ரீநிவாசய்யங்கார், வால்மீகி ராமாயணம் (மொழிபெயர்ப்பு) ஆரண்ய. ஸர்க். 41 லிப்கோ, சென்னை–1963.

வள்ளுவரின் வாய்மை

பி. எல். சாமி

வள்ளுவருடைய கருத்துகள் வேதவழக்கொடு பட்டவை என்று பரிமேலழகர் தனது உரையில் நிலைநிறுத்த முயன்றுள்ளது தெரிந்ததே. ஆனால் பரிமேலழகரின் இந்தக் கருத்தைப் பலர் ஒப்புக் கொள்வதில்லை. வள்ளுவர் வேதவழக்கொடு பட்டவர் அன்று என்பதற்கு வாய்மை பற்றி வள்ளுவர் கூறிய ஒரு குறள் சான்று கூறுகின்றது.

''பொய்ம்மையும் வாய்மை யிடத்த புரைதீர்ந்த
நன்மை பயக்கு மெனின்.''

பிறர்க்குக் குற்றந் தீர்ந்த நன்மையைப் பயக்குமாயின் பொய்ம்மைச் சொற்களும் மெய்ம்மைச் சொற்களின் பாலவாகக் கருதப்படும் என்று இக்குறளில் வள்ளுவர் கூறியிருக்கின்றார். இக்குறளின் கருத்து வேதவழக்கொடு மாறுபட்டது என்று தெளிவாகத் தெரிகின்றது. வேதவழக்கொடுபட்ட பிராமணர்களுக்கு உண்மையை உள்ளவாறு சொல்வதுதான் மிகவும் முக்கியம். எனவே அருளோ, அன்போ உண்மையைவிட மேலானதல்ல என்பது வேதவழக்கொடு பட்ட பிராமணர்களின் கொள்கையாகும். ஆல்பர்ட் சுவீட்சர் என்ற பேரறிஞர்கூட இந்தக் கருத்தைத் தெளிவாக வற்புறுத்திச் சொல்லியுள்ளார். (''The Brahmin is commanded to speak the truth, to fulfil his caste-duties, to study the Vedas, to be careful that the thread of his race is not broken off, to watch over his prossessions, to honour the gods, the shades of his ancestors, his parents and his guests, and to control his desires ... ... All over the world the evolution

of ethics is such that its first great achievement is the high estimation of truthfulness.") இந்தக் கொள்கையின்படி பிறருக்கோ, தனக்கோ ஊறு தருவதாயினும் கேடு சூழ்வதாயினும் பிராமணன் எப்போதும் எந்தச் சூழ்நிலையிலும் கலப்பில்லாத உண்மையையே கூற வேண்டும். ஆனால் வள்ளுவருடைய கொள்கை வேதவழக்காளர்களுடைய கொள்கையின் வேறுன தாகும். வருண தர்மமே வேதவழக்கில் சிறப்பாகப் போற்றப் படுகின்றது. வள்ளுவருடைய அறம் வேத வழக்கொடுபட்ட தர்மம் என்று பரிமேலழகர் முதலிய உரையாசிரியர்கள் கூறினும் வள்ளுவருடைய அறமானது ஆரியருடைய தர்மத்திற்கு அப்பாற் பட்டதாகும்.

"பிறப்பொக்கு மெல்லா வுயுர்க்குஞ் சிறப்பொவ்வா
செய்தொழில் வேற்றுமை யான்"

என்று வள்ளுவர் கூறியிருப்பதிலிருந்து வருண தர்மம் அவருக்கு உடன்பாடு அல்ல என்பது தெரிந்ததேயாகும். வருண தர்மத்தில் அன்புக்கும் அருளுக்கும் இடமில்லை என்று ஆல்பர்ட் சுவீட்சர் அவர்களே எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். வருண தர்மத்தில் தின்மையைப் பயந்தாலும் உண்மையைச் சொல்லுதல், வருணத்திற்குக் கட்டப்பட்ட கடமைகளைச் செய்தல் போன்ற உயிரற்ற செயல்களே முக்கியமேயொழிய அன்பும் அருளும் அன்று. ஆனல் வள்ளுவருடைய அறத்தில் அன்பும் அருளும் மிகவும் இன்றியமையாதவை. ஆகவே வள்ளுவர் பொய்ம்மைச் சொற்களும் உண்மையைச் சார்ந்தன, அவை அன்பும் அருளும் பயக்குமாயின் என்று கூறியிருக்கின்ருர். ஆனல் அதே குறளில் அந்த பொய்ம்மைச் சொற்கள் தரும் நன்மையும் குற்றம் தீர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும் என்று தெளிவாகக் கூறியிருக்கின்ருர். வள்ளுவருடைய அறத்தில் செயலின் முடிவு முக்கியமல்ல, செயலை முடிக்க எடுத்தாளும் கருவியும் வழியும் (means) மிகவும் முக்கியமானவையாகும். ஆகவேதான் வள்ளுவர் பொய்ம்மையும் குற்றம் தீர்ந்த வழியில் நன்மை பயக்குமாயின் உண்மையே என்ருர். வாய்மை என்ற அதிகாரத்தின் முதற்குறளிலே

"வாய்மை யெனப்படுவ தியாதெனின் யாதொன்றுந்
தீமை யிலாத சொலல்"

என்று தீமை இலாத சொல்லும் தன்மையையே வாய்மைக்கு இலக்கணமாக வள்ளுவர் கூறியுள்ளார். உண்மை என்பதைச் சொல்லளவு பெருமைபடுத்த விரும்பவில்லை. குற்றமற்ற வழியில் பிறர்க்குத் தரும் பயனையும் நன்மையையும் கருதியே உண்மையைக் கடைப்பிடிக்க வேண்டும் என்று வள்ளுவர் கூறுவது மிகச் சிறப்பான கருத்தாகும். இக்கருத்து வேதவழக்கொடு மாறுபட்டது என்று மிகத் தெளிவாகத் தெரிகின்றது. இதுபோன்று குறள்களில் பல கருத்துக்கள் வேதவழக்கொடு மாறுபட்டிருப்பது தெரிந்தது தான். ஆல்பர்ட் சுவிட்சர் என்ற பேரறிஞர் "எளிய உயரிய அறத்தின்பாற்பட்ட சமுதாயத்தை அமைப்பதையே குறிக்கோளாக வள்ளுவரின் குறள் கூறியுள்ளது. மனிதன் தனக்காக வாழும் போதும் உலகத்திற்காக வாழும்போதும் எப்படி நடந்துகொள்ள வேண்டும் என்பதைப்பற்றி வள்ளுவர் கூறிய மொழிகள் நல்லறிவும் பெருஞ்சிறப்பும் வாய்ந்தவை. இத்தகைய பேரறிவு வாய்ந்த நன்மொழிகள் உலக இலக்கியங்களிலே காணப்படுவது மிக அரிது" என்று கூறியுள்ளார். ("With such strokes the Kural draws the ideal of simple ethical humanity On the most varied questions concerning the conduct of man to himself and to the world its utterances are characterised by nobility and good sense. There hardly exists in the literature of the world a cllection of maxims in which we find so much lofty wisdom.")

புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் பாத்திரப் பேச்சு

சீனி. சாமிநாதன்
தியாகராசர் கல்லூரி

முன்னுரை : தான் தேர்ந்து கொண்ட இலக்கிய வடிவத்தின் சாத்தியங்களையும் எல்லைகளையும் இயல்புகளையும், உத்திகளையும் முழுமையாகப் புரிந்து கொண்டிருந்தவர் புதுமைப் பித்தன்.

பாத்திரப் பேச்சு கதை இயக்கும் கருவியாகவும், குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியைத் துலக்கிக் காட்டும் சாதனமாகவும், உணர்வுச் சூழலைக் கிளர்விக்கும் உத்தியாகவும் பாத்திர விளக்கம் செய்யும் சாதனமாகவும் பயன்படுவதையும், அத்தகு பாத்திரப் பேச்சில் அமைந்துள்ள நடையியல் கூறுகளையும் பற்றி ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தில் விளக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

கதை நடத்தலில் பாத்திரப்பேச்சு : கதை நடத்துவதில் (Advancement of the Story) உரையாடல் பல நிலைகளில் பயன் படுகிறது. நேரடி முறையில் உத்திகளால் கதை சொல்லிச் செல்லும்போது, தொய்வு நேராமல் செய்வதற்காக உரையாடல்களால் நிகழ்வோட்டம் செலுத்தப்படுகிறது. புதுமைப்பித்தன் இந்தத் தேவை கருதி உரையாடல்களைப் பயன்படுத்தவே செய்கிறார்.

கடவுளும் கந்தசாமிப்பிள்ளையும், வெளிப்பூச்சு, மோட்சம் முதலிய கதைகளும் மிகப் பெரும்பான்மையும் பாத்திரப் பேச்சுக்களாகவே முன் நடத்தப்படுகின்றன. 'சிற்பியின் நரகத்தில்' நேரடி முறைப்பகுதிகள் இருப்பினும் கதையின் இயக்கம் (action) பெரும்பான்மையும் உரையாடல்களிலேயே தொடர்கிறது. வெளி

யீட்டு உத்தியை கதைக்கருத்துக்கு ஏற்ப கருதியே அமைத்துக் கொண்டார் என்பதையும் காணலாம். மோட்சம் கதையில் பின் பகுதி ஒரு சிறுவனின் நாடகப்படுத்தப்பட்ட மனம். இந்தக் கனவு நனவு ஒன்றின் நேரான பிம்பம். நாடக உத்தி கொண்டு கதை நடத்துவது, உள்ளடக்கத்தால் விதிக்கப்பட்ட வடிவம். கடவுளும், கந்தசாமிப்பிள்ளையும் கதை வெறும் நகைச்சுவை இல்லையெனினும் நளினமான நகைச்சுவையே சமூக இயல்பையும் மனித இயல்பையும் விமரிசிக்கச் சாதனமாகிறது. சிறு சிறு சம்பவங்களும் கடவுளால் எதிர்கொள்ளப்படுவதும் அவரது அந்தந்த நேர 'மன' வெளிப்பாடும், கதையின் முக்கியச் சுவை மற்றும் அக்கறைகள். நேரடி முறையில் இது சாத்தியப்படாது.

தூல நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய மாற்றங்கள் மட்டிலுமே 'இயக்கம்' (action) என்றில்லை. உணர்ச்சித்திருப்பங்கள் உறுதியாகக் கதையை மேல் நடத்தும் இயக்கம். இந்தக் கோணத்தில் பாத்திரப் பேச்சு கதை செலுத்தலில் கையாளப்பட்டிருக்கிறது. முன்பகுதி படர்க்கைக் கூற்றிலும் பின்பகுதி பாத்திரப் பேச்சாகவும் அமையும். வடிவத்தைக்கொண்ட கதைகளில்... கதை நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்பாகவும், கதை இயக்கத்திற்கான கருவியாகவும் (At once a performance and instrument.) ஆகவும் ஆகிறது.

பின்பகுதி அல்லது முடிவு பாத்திரப்பேச்சாகவே வடிவமைக்கும் இடங்களிலும் இடையிடையே உரையாடல் கதை செலுத்தும்போதும் கதை இயக்கத்தை விரைவு படுத்தும் துணைநிலைப் பயனையும் தருவனவாக உரையாடல்கள் அமைந்து வருகின்றன. வெளிப்பூச்சு, ஒருநாள் கழிந்தது, மகாமசானம் போன்ற கதைகளில் கதையின் பொதுவான உணர்வுச் சூதுமைதி பற்றிய நோக்கில் சில காட்சிகளில் வாசகனைத் தேங்க வைக்கும் நோக்கிலும் கதை இயக்கத்தை மந்தப்படுத்தவும் உரையாடல்கள் பயன்படுத்தப்படுவதுபோல் தெரிகிறது. விரைவையும் தேக்கத்தையும் கதையோட்டத்தில் நிகழ்த்தப் பாத்திரப்பேச்சு வசதியான சாதனம் என நெல்வில் நியூஹவுஸ் கூறுவர்.

ஒரு கட்டத்தைச் சுட்டித் துலக்க உரையாடல்: எல்லாம் அறிந்த இறைநிலையில் நின்றே, தக்க பாத்திரத்தின் தன்மைக்

கூற்ருகவோ கதையை நிகழ்த்திச் செல்லும்போது கதையின் கருவமைப்பு அல்லது முதன்மை நோக்கிற்கு உயர் நிலையான கட்டம் ஒன்றை துலங்கங் காட்டுவதற்கு – தூக்கலாகக் காட்டுவதற்கு உரையாடலால் அமைத்துக் காட்டும் உத்தியைப் புதுமைப் பித்தன் கையாளக் காண்கிருேம். பாத்திரப் பேச்சின் இவ்வகைப் பயன்பற்றி நியூஹெறாஸ் குறிப்பிடுகிருர்.

காட்டாக, கயிற்றரவில் அழகியநம்பியா பிள்ளை, குழந்தையைக் கொஞ்சும் கட்டம் அமைந்திருப்பதைச் சுட்டலர்ம். எண்ண ஓட்டமும் நினைவுப்பாய்ச்சலும் முன்னும் பின்னுமாய்ச் சுழலும் இந்தக் கதையில் – இந்தக் கதையின் கருவமைதி கருவளர்ச்சிகளில் நிர்பந்தத்தால் நடையும், சொல்லாட்சியும் சிகர நிலைப்படும் இந்தக் கதையில் இயல்பான நடையில் ஒரு உரையாடல்:

நிலாவொளியிலே நிலாமுற்றத்திலே அழகிய நம்பியா பிள்ளை குழந்தையொன்றை வைத்துக்கொண்டு கொஞ்சுகிருர்.

"அப்பா யர்ரு" என்று கேட்கிருர் அழகிய நம்பியா பிள்ளை.
குழந்தை தனது நெஞ்சைத் தட்டிக்காட்டியது.

"முட்டாப் பயலே நான் தாண்டா அப்பா! நீ பரமசிவம்...
பரமசிவம்பிள்ளை!" என்ருர் அழகிய நம்பியா பிள்ளை.

"அப்பா யாரு?" என்ருர் அழகிய நம்பியா பிள்ளை.
குழந்தை அவரது நெஞ்சைத் தொட்டுக் காட்டியது.
"பரமசிவம் யாரு?" என்று கேட்டார் அழகிய நம்பியா பிள்ளை
"நான்" எனத் தனது நெஞ்சைத் தட்டிக்கொண்டது குழந்தை.
"போடு பக்கர்ளி போடு! பத்துப் பக்காளி பேர்டு"

ஒன்பது பக்கங்களில் நடக்கும் இக்கதையில் இது ஒன்று மட்டுமே உயைராடல். உரைநடை ரசவாதங்களை நிகழ்த்தவல்ல புதுமைப்பித்தன் நடைச்சித்திரமாய்ப் பழக்கப்படுத்தி இந்நிகழ்ச்சியை அமைத்திருக்கலாம்.

உணர்வு மண்டலமும் உரையாடலும்:

கதை நோக்கிற்கும் போக்குக்குரிய அல்லது கதையின் முதன்மை நோக்கால் ஒருதிற உணர்வுமண்டலம் கிளர்விக்கப்

படுகிறது. இது கதை நெடுகக் கலந்து தெரியலாம் அல்லது உள்ளார்ந்திருப்பது தக்க இடங்களில் துலங்கப் புலப்படலாம். The scope of fiction என்ற நூலில் இவ்வாறு வரைவிலக்கணம் கூறப்படுகிறது. The general pervasive feeling aroused by the various factors... such as setting, character theme and the like. உணர்வு மண்டலத்தைக் (Atmospheie) கிளர்விப்பது' கதைமாந்தர் உரையாடலின் முக்கியப்பயன் என்று தனது ஹெர்மன் ஒல்ட் நினைவுச் சொற்பொழிவில் மார்கன் குறிப்பிடுகிருர்.

புதுமைப்பித்தனின் கதையிலக்கியப்பரப்பில் உணர்வுச் சூழமைதியைக் கிளர்விக்கும் சாதனமாய் உரையாடல்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

சி. சு. செ. சுட்டிக்காட்டுவது போல "குளிர்ந்துபோன ஆத்மாக்களின் "கதையான செல்லம்மாவில் அமைக்கப்பட்டுள்ள பாத்திரப் பேச்சுக்கள் உறைந்துபோன ஊமைச் சோக உணர்வினை கதை நெடுகக் கிளர்விக்கின்றன. பாத்திரப் பேச்சால் மட்டுமே காட்டக்கூடிய ஆனல் காட்டுதற்கு மிக அரிய உணர்வுச் சூழல் படிப்படியாகக் காட்டப்படுகிறது. உரையாடல்கள் பாத்திரங்களின் எல்லைகளைக் கடக்காமல், மிகையுணர்ச்சிக்குச் சரியக்கூடிய சந்தர்ப்பங்கள் இருந்தும் சரியாமல் உணர்ச்சி சித்திரிப்பு நிகழ்த்தப் படுகிறது. புதுமைப்பித்தன் சிறுகதைபற்றி எழுதிய மூன்றில் இரண்டு கட்டுரைகளில் சிறுகதைகளில் எதுவும் ஒன்ருக அமைவதை வெளிப்படையாக வலியுறுத்துகிருர்.

"சிறுகதையில் முக்கிய சம்பவமோ, நிகழ்ச்சியோ அல்லது எடுத்தாளப்படும் வேறு எதுவோ அது ஒன்ருக இருக்கவேண்டும்"

எடுத்துக்காட்டாகும் கதையிலும், பிறகதையிலும் பொதுவாக "எந்தச் சுருதியில் கதையின் மூர்ச்சனையைக் கூட்டியிருக்கிருரோ அதற்கு அனுகுணமான சுரங்களாக" உரையாடல்களும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. 'செல்லம்மா'வில் கதை கதைமாந்தர் எல்லைகளை கருத்தில்கொண்டு அந்தந்த நேரத்தின் தேவைக் கேற்ப பாத்திரங்களின் உடனடி அநுபவ வெளியீடுகளாக சிந்தனை வசப்படாது, சீர்தூக்கர்து உறைந்துபோன பேச்சுக் களாக யதார்த்த மெருகோடு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கதையின்

சூழமைதியை ஒருமை சிதருமல் உரையாடல் உருவாகக் காண்கிறேம்.

பண்புநல வெளிப்பாடும் பாத்திரப்பேச்சும்: பண்புநல வெளிப் பாட்டிற்குப் (character demonstration) பாத்திரப்பேச்சு வசதியான சாதனம். புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் குறிப் பிட்ட கதைக்கு, கதையின் சுருதிக்கு தேவையான அளவில் பண்பு வெளிப்படப் பாத்திரங்கள் பேசுகின்றன. பாத்திர அறி முகம் செய்யும்போது, சுட்டப்பட்ட பண்பமைதியைப் பாத்திரப் பேச்சு விளக்கம் செய்கிறது. அறிமுகம் தரப்படாத நிலைகளில் உரையாடல்களில் அளவாகப் பண்புநல வெளிப்பாடு அமைகிறது.

எடுத்துக்காட்டு: ''நியாயம்'' எனும் கதையில் தேவ இரக்க நாடாரின் பெயரே அங்கதக் குறிப்பை அடக்கிப் பண்புநலம் காட்டுகிறது. பின் தேவ இறக்க நாடார் என அவர் பெயரின் ஒலிப்பு முறை மாறுதல் சுட்டப்பட்டு விளக்கவும் படுகிறது. பிரசிங்கியும் நாடாரும் நிகழ்த்தும் தோத்திர வாக்கியங்கள் பகைப் புலனுகி தேவ இரக்க நாடாரின் குணநலத்தைக் துலக்குகின்றன. தேவ இரக்க நாடாரின் பேச்சு இவையெல்லாம் தரும் பண் பமைப்பை விளக்கம் செய்கிறது.

உயிர்வதைத் தடுப்பு வழக்கில் காயம்பட்ட குதிரையை வண்டியில் பூட்டிய குற்றத்திற்காக வண்டிக்காரனை நாடார் விசாரிக்கிறர்.

''யாரு ஒம்பேரென்னு''
''சொள்ளமுத்துப்பிள்ளை''
''சொள்ளை முத்து இன்னு சொல்லுமே புள்ளே என்ன புள்ளே!''

'பால்வண்ணம் பிள்ளை' கதைத் தொடக்கத்தில் பிள்ளையை அறிமுகம் செய்யும்போது நேரடியாகக் கூறப்பட்ட ''மூன்றுகால் முயல்குணம்'' கதைநெடுக அவர்பேசும் பேச்சுக்களில் நயமாக வெளிப்படுகிறது.

இதுபோக, படர்க்கை கூற்றிலேயே எல்லாம் அறிந்த கோணத்திலிருந்து கதையின் முன்பகுதி கூறப்படுவதால்

பாத்திரங்களின் அகப்புற இயல்புகள் கூறப்பட்டு வருவதால் உரையாடலே இந்தத் தேவைக்காக உத்தியாக்கும் தேவை குறைந்துவிடுகிறது.

நடையியல் நோக்கில் பாத்திரப்பேச்சு: கதைமாந்தர் பேச்சு (Dialogue) நடைமுறை உரையாடலின் (Conversation) வடிவத்தில் அமைக்கப்பட்ட வெளியீட்டுச் சாதனம். நடைமுறைப் பேச்சின் பற்றுக்குறைகள் (deficiencies) பாத்திர உரையாடலில் ஈடு செய்யப்பட்டு வீரியமேற்றப்படுகிறது. மிகை தவிர்க்கப்பட்டு மெருகேற்றப்படுகிறது. இந்தக் காரணங்களெல்லாம் பாத்திரப் பேச்சின் மொழி நிலையைப் பாதிக்கின்றன. இதன் விளைவாக, இயல்பு செறிவு பாத்திரப் பேச்சில் அமைந்துவிடக்கூடும். இந்தச் செறிவைத் தவிர்த்ததற்கு அரிய சந்தர்ப்பங்களிலும் புதுமைப் பித்தன் பாத்திரங்களின் எல்லைப்பாடுகளை அறிந்து தவிர்க்கிறார் எனவே கருதுமாறு உள்ளது. இக்கட்டுரையில் வேறு இடங்களில் காட்டப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுகளெல்லாம் பாத்திரப்பேச்சு கருவியாக்கப்டுபம் இடங்கள். அவையே கூட இயல்புத் தன்மை மீறிய செறிவைப் புறவடிவத்தில் (appearance) கொண்டிருக்க வில்லை. இருப்பினும் கதையின் பிற்பகுதியை உரையாடல்களா கவே நடத்து நிலைகளில் உரையாடலின் மொழிநிலை, கூடுதல் செறிவையும் அழுத்தத்தையும் இவர் கதைகளில் அடைகிறது. 'வழி' எனும் கதையில் இறுதியில் அமையும் பாத்திரப்பேச்சும் "வாடாமல்லிகை"யின் இறுதிக் காட்சியும் எடுத்துக்காட்டுகள். பெரும்பாலும், இதுபோன்ற உரையாடல் பகுதிகள் கதையின் விடுபாடாகவும் (denouement) ஆக நேர்வதால் இந்தச் செறிவு அமைகிறதெனலாம். ஆசிரியர் கூற்றாகக் கதை கூறும்போதும் கதை நடுவில் தலையீடு நிகழ்த்தும்போதும் புதுமைப்பித்தன் தன் நடையில் காட்டும் தீவிரம் அடுத்தமையும் உரையாடல் காட்சி களைப் பாதித்துச் செறிவையோ அழுத்தத்தையோ மிகுவித்துப் பெரும்பான்மையும் பாதிப்பதில்லை.

குறளுரைகள் காட்டும் புதுப் பாடங்கள்

இரா. சாரங்கபாணி
அழகப்பா கல்லூரி, காரைக்குடி

திருக்குறளுக்கு உரை வேறுபாடுகள் தோன்றியமைக்குக் காரணங்கள் பல கூறலாம். படி எடுப்போர் எழுதும்போது பிழையாக எழுதியமை, பாடங்கேட்டோர் ஒலிகளைப் பிறழ உணர்ந்து எழுதிவைத்தமை, குறளைப் பிரிக்கு முறை, சொற்களைக் கொண்டு கூட்டும் நெறி, கால வேறுபாட்டால் சொற்கள் எய்திய பொருள் வேறுபாடு, சமுதாயத்தின் பழக்க வழக்க மாறுபாடு, சமயக் கொள்கைகட்கும், அரசியல் கொள்கைகட்கும், தம் காலப் புதுப் போக்குகட்கும் குறளில் இடங்காணும் நாட்டம் முதலியவை பல உரைகள் எழுந்தமைக்குக் காரணங்கள் ஆகும். அவற்றுள்ளும் பெரும்பாலான உரை வேற்றுமைக்குக் காரணம் பாட வேறுபாடுகளே. ஆதலால் பாட வேறுபாடுகளைக் குறிப்பிட்டுப் பல்வேறு உரைகளைத் தொகுத்துத் திருக்குறளுக்குச் சில நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவைதம்முள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது மகாவித்துவான் தண்டபாணி தேசிகர் தம் உரைவளம் ஆகும். பின்னர் அவ்வகையில் உரை வேற்றுமை, உரைக்கொத்து, திருக்குறள் ஆராய்ச்சிப் பதிப்பு ஆகியவை வெளிவந்துள்ளன.

சென்னைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடாகிய திருக்குறள் ஆராய்ச்சி—யாப்பு அமைதியும் பாட வேறுபாடும் என்னும் நூலில், அதன் ஆசிரியர் மு. சண்முகம் பிள்ளையவர்கள் இதுகாறும் காணப் பெறும் குறள் பாட வேறுபாடுகளை எல்லாம் தொகுத்துப் பட்டியலாகத் தந்துள்ளார்கள். அந்நூலில் **421** குறள்கட்கு **524** பாட வேறுபாடுகள் காணப்பெறுகின்றன. இப் பாட வேறுபாடுகள்

யாவும் ஏடுகளில் காணப்பெறுபவை. இவையன்றிச் சில புதுப் பாடங்களை உய்த்துணர்ந்து கொள்ளுமாறு சில உரைகள் அமைந் துள்ளன. திருக்குறள் உரைகளைப் பார்க்கும்போது சில இடங் களில் சில பகுதிகள் மூலத்தோடு இயைந்து வரவில்லை. ஆதலின் அவ்வுரைகள் கொண்ட மூலபாடம் வேருக இருக்கலாம் எனவும் அவை குறிக்கப்பெறுமல் விடப்பட்டிருக்கலாம் எனவும் எண்ண இடனுண்டு. கிடைத்த உரைப்பகுதி துணையாக உய்த்துணர்ந்து சில பாடங்கள் இங்ஙனம் இருக்கலாம் என்று இக்கட்டுரை காட்டுகின்றது. அங்ஙனம் கட்டப்பெறும் பாடங்களுள் சில ஏனைய பாடங்களினும் பொருத்தமாக அமைந்துள. பெரும்பாலன அத் துணைப் பொருத்தமாகக் காணப்பட்டில. சில உரைப்பகுதிகளைக் காணுங்கால் மூலபாடம் எவ்வாறு இருந்திருக்கும் என எண்ணித் துணிய முடியவில்லை. கிடைத்துள்ள மூலத்துக்கும் உரைக்கும் எவ்வகைத் தொடர்புமின்றிச் சில உரைகள் காணப்படுகின்றன. மணக்குடவர், காளிங்கர், பரிதி ஆகியோர் தம் உரைப்பகுதி களிலிருந்து உய்த்துணர்ந்த மூலபாடங்களை இனிக் காண்போம்.

மணக்குடவர் உரைகாட்டும் புதிய பாடம்

'மன்னவன் சூழ்வாரைச் சூழ்ந்து கொளல்' (445) என்னும் குறட் பகுதிக்கு, 'அரசன் தன்னைச் சூழ்ச்சியாற் கொல்ல நினைப் பாரைத் தானும் சூழ்ச்சியாற் கொல்ல வல்லனுதல், என்று மணக் குடவர் உரை கூறுவர். சூழ்ச்சியாற் கொல்ல வல்லனுதல் என்னும் உரையைக் காணும் போது, 'சூழ்ந்து கொலல்' என்னும் பாடமே பொருந்துவது அறியலாம். ஆனாலும் அப்பாடம் ஏடுகளில் காணப்பட்டிலது. 'சூழ்தல்' என்பதற்குச் சதி செய்தல் போன்ற பொருள் பண்டின்மையான் அப்பாடம் சிறவாது. 'வடுப்பரியும் நாணுடையான்' (502) என்பதற்குத் தனக்கு வரும் பழியை அறுக்கவல்ல நாணமுடையான் என்பது மணக்குடவர் உரை. இவ்வுரைக்கு 'வடுவரியும்' என்று பாடங் கொண்டால்தான் பொருந்தும். 'தங்கணத்தர் அல்லார் முன்கோட்டி கொளல்' (720) என்பதற்குத் 'தம்முடைய இனத்தாரல்லாதார் முன்னர் ஒன்றைச் சொல்லுவாராயின்' என்று உரை உள்ளது. 'ஒன்றைச் சொல்லு வாராயின்' என வினையெச்சமாக உரைப்பகுதி முடிந்திருத்தலின், 'கோட்டி கொளல்' என்பதன்றிக் 'கோட்டி கொளின்' என்று வினையெச்சமாகவே பாடம் இருந்திருக்கலாம்.

'மற்றதற்கு உப்பாதல் சான்றோர் கடன்' (802) என்பதற்கு, அவ்வுரிமையால் செய்யுமதற்கு உடன்படுதல் சான்றோர்க்கு இயல்பு என்பது மணக்குடவர் உரை. உடன்படுதல் என்னும் சொல்லை நோக்குழி, 'உப்பாதல்' என்பதற்குப் பதிலாக, 'ஒப்பாதல்' என்று பாடம் இருக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. 'இனம் மாணு ஏதம் பலவும் தரும்' (884) என்பதற்குத் 'தனக்கு இனமாயினுர் நல்ல ராகார். அஃதன்றிப் பல குற்றங்களும் உண்டாம்' என்பது அவர் தம் உரை. இதனைக் காணுங்கால், 'இனம் மாணுர்' என்பதே அவர் பாடம் என்பது தேற்றம் 'குன்றன்னுர் குன்ற மதிப்பின் (898) என்பதற்கு, மலைபோலப் பெரியாரைக் குறைய மதிப்பா ராயின் என இரண்டாம் வேற்றுமை உருபு விரித்துப் பெரியாரை எனக் கூறியிருத்தலின், மணக்குடவர் பாடம் 'குன்றன்ருர்க் குன்ற மதிப்பின்' என்பது பெறப்படும். 'உட்கப் படா அர்' (921) என்பதற்குப் பிறரர்ன் மதிக்கவும் படார் என உரை காணப்படு தலின், 'உள்ளப் படா அர்' எனப் பாடங் கொண்டிருப்பரோ என ஐயம் எழுகிறது.

காளியகர் உரைகாட்டும் புதிய பாடம்:

'படைகொண்டார் நெஞ்சம் போல்' (253) என்பதற்கு, அந்தணராயினும் ஆயுதத்தைக் கைப்பற்றினுல் அதனைச் சுற்றுதல், எறிதல், நீட்டுதல், நிமிர்த்தல், வெட்டுதல் செய்வர், எனக் காளிப்கர் உரைப்பர். ஆயுதத்தைக் கைப்பற்றினுல் என்னும் பகுதியைக் காணின், 'படை கொண்டால்' என்று அவர் பாடம் கொண்டிருப்பர் என்னலாம். 'அஃதிறந் தூக்கின்' (476) என்ப தற்கு அதனையறிந்து பின்னும் உரம்செய்வர்ராயின் என்றிருத் தலின், 'அஃதறிந் தூக்கின்' என்பதே அவர்பாடம் என்று கருத லாம். 'மாசற்ற சில சொல்லல் தேற்ருதவர்' (649) என்பதற்குக் குற்றமற்ற பொருளைச் செலச் சொல்லி அமைதலைத் தெளியாத தீய அமைச்சர் என்று உரை காணக்கிடக்கிறது. ஆகவே 'சில சொல்லல்' என்பதற்குப் பதிலாகச் 'செலச் சொல்லல்' என்பது பாடமாகலாம். 'குறை பெறிற் கொள்வர் பெரியார்ப் பணிந்து' (680)-மற்று அவரினும் பெரிய வேந்தர்மாட்டுத் தமது குறைகூறி அவர்களை வணங்கி வழிபட்டுப் படைத்துணையாகக் கொள்வர். இவ் வுரைக்குக் 'குறை கூறிக்கொள்வர்' என்று பாடமிருக்க வேண்டும்.

'நகச் செய்து நட்பினுட் சாப்புல்லற் பாற்று' (829) என்பதற்குத் தாம் புறமே முகந்தான் நகச் செய்தே அவரொடு நட்பினுல் உள்ளுறச் செறியும் பகுதியினே உடைத்து அன்று என்று உரை கூறி, உள் புல்லற் பாற்று அன்று—தாம் அவரொடு உள்ளுற அணைக்கும் பகுதியினே உடைத்து அன்று என விளக்கந்தருவர். இதனை நோக்குங்கால், அவர் பாடம் 'நட்பினுட் புல்லற்பாற் நன்று' என்பது தெளிவு. 'பகல் கருதிப் பற்று செயினும்' (852) என்பதற்குத் தம்மொடு சிறிதும் பற்று இல்லாதார் வந்து கருதிக் கொண்டு மாறுபடு தலைச் செய்யினும் என்பது உரை. ஆகவே 'பற்ருர்' என்று பாடங்கொண்டு, பற்ருர் கருதிப் பகல் செயினும் என்று கொண்டு கூட்டியிருத்தல் அறியத் தகும் 'அற்ருல் அளவறிந் துன்க' (943) என்பதற்கு ஒருவன் தான் முன்னம் உண்டது வெந்து அற்ருல் அவ்வறவுதான் பொய்ப் பசியோ மெய்ப் பசியோ என்று சிறிது தாழ்க்க நின்று ஓர்ந்து தெளிந்த பின்னர் உண்க என்று உரை அமைந்துள்ளது. அவ் வறவுதான் என வரும் உரைப் பகுதியான் 'அறவறிந் துண்க' என்பது அவர் பாடமோ எனக் கருதலாம்.

> இன்றி யமையாச் சிறப்பின வாயினும்
> குன்ற வருப விடல். (961)

இக் குறட்கு இதனை இன்றி இது அமையாது எனினும் பெருஞ் சிறப்பினை உடையவனுயினும் தன் குடிப்பண்பு குன்ற வருவன வற்றைக் கைவிடுக என்பது உரையாகும். இன்றியமையா ஆயினும் சிறப்பினள் ஆயினும் என இயைத்து உரை வரைந்துள்ளார். 'சிறப்பினன் ஆயினும்' என்னும் பாடத்தை உரைப்பகுதி கூட்டு வது வெளிப்படை. 'பேணுது பெட்டார் உளர் மன்ருே' (1178) என்பதற்கு, உலகத்துத் தம்மை விரும்பாதாரைத் தாம் விரும்பு வாரும் உளரோ? எங்கும் கண்டது இல்லை, என்னு உரை எழுதி யுள்ளார். ஆதலால் 'பேணுரைப் பெட்டார்' என்று அவர் பாடங் கொண்டிருத்தல் வேண்டும்.

பரிதி உரை காட்டும் புதிய பாடம்:

'நயனில நட்டார்கட் செய்தலிற்றீது' (192) என்பதற்கு நயனில்லாத வார்த்தையைச் செற்ருரிடத்தில் செய்தலின் தீதாம்

என்று பரிதி உரை கூறுவர் செற்றுரிடத்தில் எனவரும் உரையால் 'நள்ளார்கண்' எனப் பாடமிருக்கலாம் என்று கருதவேண்டியுள்ளது. 'பாத்தூண் மரீஇயவனை' (227) என்பதற்குப் பசித்தவர் உண்டோ என்று பார்த்துக் கூட்டிக் கொண்டு வந்து பசியாற்றுவானை எனப்பரிதி பொருள் உரைப்பர். இவ்வுரையால் 'பார்த்தூண்' என்று பாடங் கொண்டார் எனத் தெரிகிறது. ஆனால் இப்பாடம் சிறப்பில்லை. 'பழியஞ்சிப் பாத்தூண் உடைத்தாயின்' (44) 'பகுத்துண்டு பல்லுயிர் ஓம்புதல்' (322) 'தம்மில் இருந்து தமது பாத் துண்டற்றால்' (1107) எனவரும் குறட் பகுதிகளை நோக்கின், 'பாத்தூண்' என்னும் பாடமே பொருந்துவதாகும். 'தவாவினை தான் வேண்டுமாற்றான் வரும்' (367) என்பதற்குத் தவமான காரியம் தான் நினைத்தபடியே வரும் என்பது அவர்தம் உரை. தவமான காரியம் என்னும் உரைப்பகுதி அவர் கொண்ட பாடம் 'தவவினை' என்பதனை அறிவிக்கும். 'அருமையுடைத்தென் றசாவாமை வேண்டும்' (611) என்பதற்கு இந்தக் காரியத்தை எடுத்து முடிக்க அருமையுண்டு என்று விசாரிக்க வேண்டாம் என்பது உரை. 'விசாரிக்க வேண்டாம்' என்பதனை எண்ணுங்கால், 'உசாவாமை' என்பது அவர் பாடம் என்னலாம். 'அறிகொன்றறியான் எனினும்' (638) என்பதற்கு எல்லாம் அறிவுள்ள ராசா அறிகிற தறுவாயில் அறியாதபோது என்பது பரிதி உரை. இதற்கு 'அறிகோன் அறியான் எனினும்' என்பது பாடம். ஏனைய பாடத்தினும் இது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது. 'இளையர் இன முறையர்' (698) என்பதற்கு இவர்க்கும் நமக்கும் இப்படி நட்பு; இவர் நமக்கு இன்ன முறையாம் என்று உரை எழுதியுள்ளார். 'இளையர்' என்றவிடத்து 'இனையர்' என்று கொண்டு அவர் உரை எழுதியிருத்தல் நோக்கத் தகும். 'மிகச் செய்து தம்மெள்ளுவாரை நகச்செய்து' (829) என்பதற்கு 'மிகையானது செய்து தம்மை இகழ்வார் நட்பு முகம் சிரிக்கச் சொல்லி' என்றிருத்தலான் 'மிகை செய்து...... நகை செய்து' என்று பாடம் கொண்டிருப்பர் எனத் தோன்றுகிறது. 'இகல் என்ப எல்லா உயிர்க்கும்' (851) என்பதற்கு மாறுபாடு என்பது எல்லா உயிர்க்கும் எனப் பொருள் கூறியிருத்தலின், 'இகல் என்பதெல்லா உயிர்க்கும் என்று பாடம் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். 'பொருட் பொருளார் புன்னலம் தோயார்' (914) என்பதற்குப் பொருட்பொருளால் அற்பமான

இன்பத்தை விரும்பார் என்பது பரிதி உரை. இவ்வுரைக்குப் 'பொருட் பொருளாற் புன்னலம்' என்பது பாடம் போலும்.

'மரப்பாவை நாணல் உயிர் மருட்டியற்று' (1020) என்பதற்கு மரப்பாவை கயிற்றினலே விழி மருட்டி ஆடுதற்கு ஒக்கும். என வரும் உரையைக் காணின், பரிதி பாடம் 'விழிமருட்டி யற்று' என்பது போதரும். 'ஈர்ங்கை விதிரார் கயவர்' (1077) என்பதற்குப் பரிதி உரை ஈகிறகை விதிர்த்துக் கொள்ளார் கயவர் என்பது. ஆகலின் 'ஈகை விதிரார் என்பது பாடமாகலாம். 'கண்டாங் கலுழ்வ தெவன்கொலோ' (1171) என்பதற்குக் கண்டால் அழுவது' எவன்கொலோ என்று வினை எச்சமாக உரை செய்திருத்தலின் 'கண்டால் கலுழ்வது' என்பது அவர் பாடம். 'உருஅர்க் குறுநோய் உரைப்பாய்' (1200) என்பதற்கு, நாயகருக்குக் காம நோயைச் சொல்லாய் என உரை கண்டிருத்தலின் 'உரையாய்' என்பது அவர்பாடம் என்பது பெறப்படும். 'கண்ணின் பசப்போ பருவரல் எய்தின்று' (1240) என்பதற்குப் பரிதி கண்ணீரும் உடம்பிற் பசலையும் கூடி விதனம் செய்யும் என்று பொருளுரைப்பதை நோக்கின், 'கண்ணீர்' என்று பாடமிருந்திருக்கும் எனக் கருத இடமுண்டு.

இரண்யன் — காலப்போக்கில்... ...

நா. சிவசுப்பிரமணியன்
தூய சேவியர் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை

பழைமையான கதைகளையும் அடிக்கருத்துக்களையும் மனதுள் வாங்கி, தம் காலக் கருத்துக்களையும் இணைத்து இலக்கியம் படைப்பது அன்று முதல் இன்று வரை எல்லாப் புலவர்களின் முயற்சிகளிலும் இருந்திருக்கிறது. அகலிகை, பாஞ்சாலி, கண்ணகி, மணிமேகலை இரண்யன் போன்றோர் ஒவ்வொரு காலங்களிலும் அக்காலத்திய உடைகளைப் புலவர்களால் அணியப் பெற்றிருக்கின்றனர். கம்பராமாயணத்திலும் இரண்யன் வரலாறு வருகிறது. பாரதிதாசனும் இரண்யன் கதையைக் கையாளுகின்றார். இவ்விருவர்தம் படைப்புக்களையும் ஆராய்வதே இங்கு நம்நோக்கம்.

ஆனல் பாரதிதாசன் இரண்யன் கதையைக் கையாண்டது எதற்கு?

அவர் பகுத்தறிவு இயக்கத்தின் தொண்டர்.

ஆரியர், திராவிடர்களையெல்லாம் அசுரர்கள் என்று சொல்லிக் கொடுமைப்படுத்தினர் என்ற முன்னேரின் இலக்கிய நினைவுகள். உதாரணமாக அவ்வரலாற்றை எழுதுதற்கு மறைமலையடிகளிலிருந்து ஸர். ஹாரி ஜான்ஸ்டைன் வரை படித்ததே ஆகும் வேளாளரையும் அவருள் அரசரான வேளிரையும் தாசியர் இராக்கதர் அசுரர் என்று இகழ்ந்து கூறி அவரைத் தாழ்த்துதற் பொருட்டுப் பொய்யான பல புராணக் கதைகளையும் எழுதி வைப்பாராயினர்.

ராமன் காலத்தில் தென் இந்தியா தஸ்யூக்கள் என்ற ராக்ஷஸர்களுக்குச் சொந்தமாயிருந்தது. இவர்கள் ஆர்ய முனிவர்கள் செய்துவந்த யாகத்தை எதிர்த்தார்கள்.

கட்டுக் கதைகளும் புராணங்களும் தமிழரின் தாழ்வுக்கும் சிலரின் உயர்வுக்கும் பாடுபட்டன என்ற நம்பிக்கை பாரதிதாசனிடமிருந்தது. இந்தக் கற்பனைக் கதைகள் அனைத்தும் வேண்டுமென்றே கெட்ட எண்ணத்துடன் சாமர்த்தியமாய்ப் பிறரை அழுத்தி, தாங்கள் நிலைமையை உயர்த்திக் கொள்வதற்காகவே எழுதப்பட்டவைகளாகும்.

பாரதியின் சமுதாயச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் பாவேந்தரின் உள்ளத்தைக் கவர்ந்தன. பகுத்தறிவியக்கம் பரவத் தொடங்கிய காலம் அது. எனவே மூட நம்பிக்கை முடை நாற்றம் வீசிய புராணக் கதைகளில் தமிழ் நெறி, பண்பாடு தாழ்த்தப்பட்டமை கண்டு வெகுண்டார் எனலாம். அவருடைய சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல், புரட்சிக்கவி ஒவ்வொன்றிலும் ஆர்ய வெறுப்பினைக் காண லாம். கடவுள் என்ற பெயரைச் செல்லி ஆர்யர்கள் தமிழரை ஏமாற்றினர் என்பதே அவரது திடமான நம்பிக்கை. தொடக்க காலத்தில் சுப்பிரமணியர் துதியமுது பாடிய பாரதிதாசன் பின்னர் இயற்கையைத் தெய்வமாக்கி உருவ வழிபாடு செய்வதை மறுக்கிறார். பாரதிதாசனின் கடவுட்கொள்கை இதுதான் கடவுள் உண்டு அல்லது இல்லை என்ற இரண்டிலும் சேராமல் கடவுள் பற்றிய கவலை எனக்கில்லை என்ற (Agnostic) இனத்தைச் சார்ந்தவரே பாரதிதாசன். ஆக அவர் இரண்யன் தமிழனே, அவனை ஆர்யர்கள் அநியாயமாகக் கொன்றுவிட்டனர் என்ற தம் கொள்கையை நிலை நாட்டுதற்கே "இரண்யன் அல்லது இணையற்ற வீரன்" என்ற நாடகத்தை எழுதினார் என்றே சொல்லவேண்டும். இதற்குப் புறச் சான்றுகளையும் அகச் சான்றுகளையும் முன்னரே கூறிவிட்டோம். இனி, கதைகளையும் காண்போம்.

முதலில் கம்பனின் இரண்ய கதையைப் பார்ப்போம். குரங்கு சுட்டத்தைக்கண்டு மந்திராலோசனையில் ஈடுபடுகிறான் இராவணன். இராமவதாரப் பெருமையை உயர்த்த விபிஷணன் தன் அண்ணனுக்கு இரண்யன் கதையைச் சொல்லுகிறான். இரண்யன்,

எக்கோடி யாராலும் வெல்லப்படாய் என வரம் பெற்று ஆட்சி புரிந்து வந்தான். அவன் மகன் ப்ரகலாதன் குரு தொடக்கக் கல்வியை இரண்ய நாமத்தோடு ஆரம்பிக்கிறுர். அவனே ஸ்ரீமந் நாராயண நாமத்தை உச்சரிக்கிறுன். குர இரண்யனிடம் முறையிட, இரண்யன் வெகுண்டு ப்ரகலாதனைப் பல்வேறு வழியிலும் துன்புறுத்துகிறுன். கனலுள் ஆழ்த்தியும் புனலுள் அமிழ்த்தியும், பயனில்லாது போகவே தானே அவன்முன் வர, நரசிம்ம அவதாரமாக, விஷ்ணுவால் கொல்லப்படுகிறுன் இரண்யன்.

கம்பன் முன்னேர் மொழியைப் பொன்னேபோல் போற்றியே இரண்ய கதையை அமைத்திருக்கிறுன். ப்ரகலாதன், தான் மாத்திரமன்றி தன் ஒருசாலை மாணுக்கரையுமே தன் வாய் மகிமையால் நாராயண நாமத்தைச் சொல்ல வைத்து விடுகிறுன். பாகவதத்தில் வாய்மொழி வதந்தியாக ஹோலிப்பண்டிகையின் போது மற்ருெரு செய்தியைச் சொல்வதுண்டு. இரண்யனின் உடன் பிறந்தாள் ஹோலிகா. நெருப்பு சுடாத உடலை வரத்தால் பெற்றவள். அவளின் மடியில் ப்ரகலாதனை அமர்த்தி நெருப்பினை மூட்ட, ஹோலிகா அனலில் எரிய, ப்ரகலாதன் தீயால் பாதிக்காத வனுக வெளியே வருகிருேன். ஆனுல் இவையெல்லாம் மூலக் கதையை ரொம்பவும் மாற்றிவிடவில்லை. ஆனுல் பார்ரதிதாசன் இரண்யனின் வரலாற்றை முழுவதுமே மாற்றி விடுகிறுர்.

இரண்யன் தன்மகன் ப்ரகலாதனுக்கு இளவரசுப்பட்டம் சூட்ட எண்ணுகிறுன். அதற்காக உலக அனுபவங்களை அறிந்து வர சுற்றுப்பயணத்தை மேற்கொள்ளச் செய்கிறுன். அவன் (பிரகலாதன்) நண்பன் காங்கேயன், ஆரிய இனத்தைச் சார்ந்தவன். காங்கேயன், பிரகலாதனைப் படைகளிடமிருந்து தனியே பிரித்து விடுகிறுன். ஒரு வசந்தமான சோலைக்குள் இருவரும் போகிறுர்கள். அங்கே ஓர் அழகிய பெண். பெயர் சித்ரபானு. சாகசம் புரிவதில் கெட்டிக்காரி. கண்டவுடன் மயக்கம் கொள்வதாகச் சொல்லிப் பிரகலாதனைக் காதல் வலை வீசிப் பிடிக்கிறுள். சித்திரபானுவின் இருப்பிடமது. ஆர்ய தர்மத்திற்கு தீமை செய்வோன் எவராயினும் துவம்சப்படுத்துவ

தாகச் சூள் உரைக்கிருன். இது சித்ரபானுவின் தொடர்பால் வந்த மாற்றம்.

ரா்ஜபாட்டையில் ஆர்யர்கள் குடித்துக் கும்மாளமாக ஆடிப் பாடி அநியாயமாக நடக்கிருர்கள் என்று தூதுவர் உரைக்க பிணைத்துவரக் கட்டளையிடுகிருன். பட்டாளம் சென்று சட்டத்தை நிறைவேற்றுகிறது

சித்திரபானுவோ இரண்யனுல் தன் தாய் தந்தையர்க்கு ஆபத்து என்று சாகஸம் பண்ணுகிருள். அவர்களைக் காப்பாற்ற அவனைப் போம்படி ஏவுகிருள். தானும் உடன் வருவதாகச் சொல்ல அந்தப்புரத்திற்கு அவனுடன் சென்று யாருமறியாமல் இரண்யன் மேல் ஈட்டியை எறிகிருள். குறி தவறுகிறது. விழிப்பு பெற்ற இரண்யன் முன்னுல் பிடிப்பட்ட சித்ரபானு அழைத்து வரப்படு கிருள்.

சித்ரபானு சேனுதிபதியை வேறு காதலிக்கிருள். சேனுதிபதி ஆட்சிக்கு வந்தால் ஆரியருக்கும் ஆர்யத்தருமத்தைப் பின்பற்றும் தமிழருக்கும் தீங்கு செய்யக் கூடாது என்ற வரத்தை சேனுதிபதி யிடமிருந்து பெறுகிருள். படித்து வந்த ஆர்யக்கூட்டம் தண்டனைக் குள்ளாகிறது. நிறைவேற்ற வேண்டிய பொறுப்பு சேனுதிபதி யினுடையது. ஆனுல் சேனுதிபதியோ தெய்வ சக்தியால் மயங்கி விழுவதைப் போல் நடித்து, அவர்களை விட்டுவிடுகிருன்.

பிரகலாதனுக்கு இளவரசுப்பட்டம் சூட்டும் நாள். ராஜ விசுவாசப் பிரமாணமாக இரண்யன் நாமத்தைச் சொல்லும்படிக் கேட்க அவனே நாராயண நாமத்தைச் சொல்லுகிருன். மறு நாளாவது இரண்யன் நாமத்தைச் சொல்லச் சொல்கிருன். இதற்கிடையில் காங்கேயனுக்குச் சிங்கத்தோல் போர்த்தப் படுகிறது. ஆர்யப்படை ஒளிந்தமண்டபம், தூணை உதைக்கும் பொழுது காங்கேயன் வெளிவரும் பொழுது இரண்யன் அவனைக் கொன்று விடுகிருன். ஆர்யப்படை பின்னுலிருந்து தாக்கி இரண்யனைக் கொன்றுவிடுகிறது. தமிழ்ப்பண்பாட்டை மறந்து விட்டோமே என்று சேனுதிபதியும் கட்டாரியால் தன்னைத் தானே குத்திக் கொள்கிருன்.

பகுத்தறிவியக்கத்திலே பெரும் ஈடுபாடு கொண்டவர் என்பதை அவர் தமிழை எழுதும் முறையிலிருந்தே தெரிகிறது. இன்றைய "விடுதலை" என்னும் தமிழ்ப் பத்திரிகைகளில் காணப்படும் தமிழ் எழுத்துக்களே பாரதிதாசன் நாடகத்தில் கையாண்டுள்ள எழுத்துக்களாகும்.

"மிக்க அழகிய சோலைதான்! ஆயினும் என்மனம்
மாத்திரம் இங்கில்லை"

இன்னும் கம்பனின் இரண்யக் கதைக்கும், பாரதிதாசனின் இரண்யக் கதைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். அதிலிருந்துதான் பாரதிதாசனின் கொள்கை என்ன வென்பது தெரியவரும்.

1. கம்பராமாயணத்தில் இரண்யன்கதை ஓர் உபகதையாக வருகிறது. ஆனால் பாரதிதாசனே தனிக்கதையாகவே நாடக மாக்குகிறார்.

2. கம்பனின் பிரகலாதன் இயல்பாகவே நாராயண பக்தி உடையவன் ஆனால் நாடகத்தில் வரும் பிரகலாதனே தன் காதலி சித்ரபானுவிற்காக நாராயண பக்தி உடையவனாகிறான்.

3. கம்பனில் குரு, கல்வி தொடங்கும் பொழுது இரண்ய நாமத்தைச் சொல்லச் சொல்லுகின்றார். பாரதிதாசனே, ராஜவிசு வப் பிரமாணம் எடுக்கும்பொழுது நர்ம உச்சரிப்பினை வைக்கின்றார். இது நாடகத் திருப்ப உத்திக்காகவும், தொடர்பாகக் கதை செல்வதற்கும் இம்மாற்றம் வைக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

4. கம்பனின் பிரகலாதன் "அனல் புனல்" இவற்றால் கஷ்டப்படுத்தப்படுகிறான். காவ்ய அலங்காரத்திற்காகவும், நாராயண பக்தி இருந்தால் பயம் இல்லை எனக் காட்டுவதற்காக வும் இருக்கலாம். பாரதிதாசனின் பிரகலாதன் எந்தச் சங்கடத் திற்கும் உள்ளாகவில்லை. ஒருவேளை நம்பமுடியாத நிகழ்வுகளை நாடகத்தில் வைக்கக் கூடாது என்ற நினைப்பு காரணமாக இருக்கலாம்.

5. விஷ்ணுவே அவதாரமெடுத்து நரசிம்மமாக வர, தாசன் நாடகத்தில் பிரகலாதன் நண்பன் காங்கேயன் சிங்கர்தோலைப் போர்த்திவருகிருன்.

6. கம்பனில் ஆர்யர்கள் சூழ்ச்சி என்ற ஒன்று இல்லை. ஆனல் பாரதிதாசனின் ஆர்யர்கள் நிறையச் சூழ்ச்சி செய்கிருர்கள். (மந்திரம் போடுவது, இரண்யன் மேல் ஈட்டிஎறிவது, சேனுதி பதியை மயங்கி விழும்படி செய்வது) இவற்றுக்கெல்லாம் ஆர்யர் மேல் உள்ள வெறுப்புத்தான் காரணம்.

7. இரண்யனும் பிரகலாதனும் போன்ற சில முக்கிய உறுப் பினர்கள்தான் கம்பனில் உண்டு. ஆனல் பாரதிதாசனிலோ நிறையபேர் வருகிருர்கள்.

8. கம்பனில் இரண்யனின் சேனுதிபதி ஆர்யர்வசம் சார்ந்த வராக இல்லை. பாரதிதாசனின் சேனுதிபதி ஆர்யர்தம் சூழ்ச்சிக்கு உடன்பட்டவராகவே உள்ளார்.

9. கம்பனில் இரண்யனை நரசிங்கம் வீழ்த்துகிறது. ஆனல் இரண்யன் நரசிம்ம வேடம்போட்ட காங்கேயனை வீழ்த்துகிருன் பாரதிதாசன் நாடகத்தில்.

10. கம்பனின் இரண்யன் நரசிங்கனல் கொல்லப்படுகிருன். ஆனல் பாரதிதாச இரண்யன் ஆர்யர்களால் கொல்லப்படுகிருன்.

இரண்யன் கதையை மற்றவர்கள் எல்லாம் நரசிம்ம அவதா ரத்தைப் பெருமைப்படுத்தவே எழுத, பாரதிதாசன் மாத்திரம் தமிழர்கள் ஆரியர் தம் சூழ்ச்சிக்கு உடன்பட்டுத் தம்மைத் தாமே அழித்துக் கொள்ளும் அவலத்தைக்காட்ட எழுதுகின்ருர். இதை சேனுதிபதி இறக்கும் பொழுதே கூறுகிருன். இதுவே பாரதி தாசனின் சீர்திருத்தக் கொள்கையுங்கூட.

Structural Study of Tamil Folk - Ballads

SHEILA ASIRVATHAM
University of Kerala, Trivandrum

This paper discusses the eleven etic functions given by Judith with the aid of a Tamil ballad (Muthu Pattan Kathai which can form a separate group of ballad along with some other ballads of Tamil (such as Mathurai Veera Swami Kathai, Chinna Nadan Kathai, Kathavarayan Kathai etc.) and titled as the "true love ballads" in Tamil.

Synopsis of the ballad Muthupattan Kathai:

Muthupattan a brahmin boy lives with his parents and seven brothers. When he is young he leaves them because he couldn't agree with their wicked deeds and disloyalty as he is a staunch advocate of truth and loyalty. After some days he reaches "kottarakkarai" and there he serves the king Ramarajan. After many years of searching his brothers find him at "kottarakkarai" and they take him back home. When he returns home king Ramarajan gives him many presents for his loyal service. On his way back home he meets two girls of a lower caste. He is attracted by their sweet voices and falls in love with both and desires to marry them. He has to undergo many hardships in the girls lower caste and finally obtaining the consent of their father (Valappakadai) he marries them. In the same

night of their marriage, some hostile men attack the lower caste people and steal their cattle. Though Muthupattan rescues the cattle from the opponents he is killed in the fight. His two wives jump into the funeral pyre and die with him. These three people are blessed by gods from Heaven.

Applying these eleven functions on this story:

1) *Fact* (true love): Muthupattan falls in love with the girls of lower caste.

"கண் கொண்டு பாராய் என்னுட காதலைத் திராய்;
பங்கயத்தேனே மன்மதன் பகழியைத் தானே;
பாசங் கொண்டேனே உன்மேல் நேசங் கொண்டேனே;
சங்கீதக் குயிலே வரும் தனி இன்ப மயிலே"

2) *matrix* (lover's situation). Muthupattan desires to marry the girls. "நாலு பேரறிய மாலைசூட்டிவைப்பாய் நாளை"

3) *imbalance*: The lower caste girls' fear to marry him because Muthupattan belongs to an upper caste.

"சாம்பசிவநாதர் போலிருக்கிறீர் சுவாமி
சக்கிலிச்சி நாங்கள் தீண்டப் பொறுக்குமோ - பூமி."

4) *Action decision of one lover*: Muthupattan suffers many hardships for forty days to get the girls.

"விக்கிரமசிங்கபுரத்து சந்தையில் தோல் வேண்டியபடி
அறுத்து
விநோதமாகச் செருப்பு கட்டிக்கொண்டு வீதி வழி நடந்தான்
நடுவழியில் பின்குடுமியும் பூனூலும் நன்ருகிவேயறுத்து
நாலுதிசைக்குமெறிந்து விடுபட்டு பட்டன் நடந்தான்
பசுகிடைக்கு"

5) *Interaction*: Valappakadai agrees to give his daughters in marriage.

"வாருங் குடிசைக்குள் மருமகனே என்றுன் வந்து
புகுந்திருந்தான்
வரிசையுடன் மருமகனுக்கு வட்டப் பலகையிட்டான்
இருந்தவுடனே அழகனைக் கண்டு இருதோளும் பூரித்து
என் மகளுக்குக் கலியர்ணமென்று ஊர் முறைக் காளனுப்பி."

6) *Consummation*: Marries the girls.

"தாலியைப் பூட்டினுன் பொம்மக்கா திம்மக்கா தம்கழுத்தில்
கழுத்தில் மாலையிட, பகடைகள் வந்து குலவையிட
காப்புக் கையோடந்த மாப்பிள்ளைக்குப் பெண்கள் சாப்பாடு
கொண்டுவைக்க"

7) *Misfortune/death of opposing forces*: Muthupattan kills the enemies who come to take the cattle of the lower caste people.

"சிங்கம் போல் வந்து வன்னியர் கூட்டத்தில் திக்கென
போர்புரிந்தான்
வாள் கொண்டு வெட்டி மடிந்தார் சிலபேர்
வல்லயத்தில் குத்திமாண்டார் சிலபேர்
ஊளையிட்டுக் கொண்டுகுண்டார் சிலபேர்
ஒதுங்கி அடிபட்டிறந்தார் சிலபேர்
பட்டபின் வெட்டாதே என்றுர் சிலபேர்"...

8) *Misfortune or death of first lover*: Muthupattan dies in the fight.

"சப்பாணி நொண்டி ஒளித்தவன்றுனும்
சுவாமி முத்துப்பட்டனைக் குத்தினுனே
குத்தோட மாறி அவனையும் குத்த
கோரையாறு தனிலே பட்டு விழுந்தானே
கோடை மலையதுபோல் முத்துப்பட்டன்
ஓடைக்கரையதில் பட்டு இறந்தான்"

9) *Threnody*: Muthupattan's two wives mourn and want to die with him.

"உண்டதோ உன்சோறு, உடுத்ததோ உன் புடவை
தின்றேதோ உன்பாக்கு சேர அணைந்தேதோ
மஞ்சள் புடவையை மடித்துஉடுத்தும் நாளையிலே
கஞ்சிப் புடவை கழுத்திலிட நாளாச்சே
என்று சொல்லி......
உடன் கட்டையேறுவதற்கு உத்தரவு வேண்டவென்று
சிங்கம்பட்டி அரண்மனையில் திகேட்க வேண்டுமென்று"

10) *injury or death of second lover*: **Muthupattan's two wives die with him in the same fire.**

"அக்காளும் தங்கையும் பட்டணையதிலே கிடத்தி
தந்து கருமாதி தன்னையும் முடித்து மாலைகழற்றி
நிலத்திலெறிந்து
சந்திரன் சூரியன் சாக்ஷிகள் வைத்து தானுமே
கட்டையிலேறினர் பெண்கள்"

11) *Objectification/resolution*: **These three are blessed by gods.**

"இந்திரதேவர்கள் மூவர்கள் சூழ எம்பெருமானும்
பொன்னம்பலம் விட்டு
தரமாகவே தேவியுடனே ஆகாசமார்க்கத்தில் வந்தவர்
பார்க்க"

Thus these elevan functions can be applied to the second part of the Tamil ballad. But the first part of a Tamil ballad (ie. the explanatory part) needs more functions which are not expressed by Judith. From the actions derived from the first part we can assume five functions (from Muthupattan kathai), That are (1) capability, (2) Refractions (3) loyalty, (4) Recompense, (5) Agreement. when we apply, these five functions to the ballad we can completely acc o-modate the whole ballad. In Tamil ballads this explanatory part varies slightly from ballad to ballad. So according to the ballad text we must derive the functions which will be slightly varying from the given five functions. When we

apply the above mentioned five functions to "Muthupattan kathai" we can see how it suits to the ballad.

1) *Capability*· Good learning of Muthupattan.

"எல்லாத்துக்கும் இளையவனும் ஏத்தன் ஆரிய முத்துப்பட்டன்
அஞ்சுநல்ல வயதுதன்னில் அசலாத்து குழந்தையுடன்
பள்ளிக்குத் தானிருந்து பலகணக்கும் தான்படித்து
ஆனையேற்றம் குதிரையேற்றம் அளவிறந்த தொழில்
படித்தான்
மல்லடவு சிலம்புத்தொழில் நோக்கு வித்தை குறளிவித்தை
வித்தையெல்லாம் தான்படித்து வேதாந்தி
போலிருக்கையிலே"

2) *Refraction*: Doesn't agree with the parents and brother's because of their incorrect actions.

"சத்தியவான் முத்துபட்டன் தமயன்மாரோடே சண்டைசெய்து
மாதா பிதா வெறுத்து வஸ்துவகை தானிழந்து
பிறந்த ஊர் தனைக்கடந்து பிறவூரில் போய்ச்சேர்ந்தான்"

3) *Loyalty*: Served the king of "kottarakkarai" faithfully.

"பதினறு வயதுப்பிள்ளை பலகணக்குப் படித்தாரென்று
கைக்காயிரம் மெய்க்காயிரம் கால்க்காயிரம் வாள்க்காயிரம்
நாலாயிரம் பொன் சம்பளம் நலமாகத்திட்டம் செய்து
சேவகற்கு மனுவெழுதி திறமையுடனிருக்கையிலே"

4) *Recompense*: Got good rewards for his service

"அப்போது அரசமன்னன் அவனுடைய சம்பளத்தை
சாளியல் சாளியலாய் சம்பளமுந்தான் கொடுத்து
காதுக்கு முத்துக்கடுக்கனும் கண்டசரமாலையுங் கொடுத்தான்
கைவிரல் பத்துக்கும் கல்வைத்த மோதிரமும் கஞ்சப்பூ
பஞ்சரத்தினம்"

5) *Agreement*: Went back home with his brothers.

"குடையும் விடைகொடுத்து கொட்டாரம் விட்டிறங்கி
அண்ணன்மார் வந்திருக்கும் அந்தவிடம் வந்து சேர்ந்தான்"

Thus these 5 functions accomodate the first part of the ballad and they can be included under the first aspect namely the situation.

Comparing the "true love ballads" of English (Child's collection) and Tamil we can see that the Tami ballads are well composed and have a good structure than the English ballads. The functions depicted by Judith to English ballads apply more linearly and sequently to Tamil Ballads. In Tamil Ballads these functions are not submerged as in English ballads, the actions are very clear and explicit. Most of the English ballads (expecially the true love ballad groups) start abruptly, so there is no need of functions for the explanatory part. Since Tamil ballads have the explanatory part they need some more functions to accomodate them. English ballads speak about the "unmarried love", while Tamil ballads deal with the "married love", but it doesn't last long because of the troubles caused by the opposing forces. Finally, in English Ballads misfortune happens because of the difference in the status but in the latter the misfortune happens mainly because of the caste feeling.

கலிங்கத்துப் பரணியும் பிருத்வீராஜ் ராஸோவும் — ஒரொப்புநோக்கு

தே. சீனிவாசவரதன்
முஸ்லீம் பல்கலைக்கழகம், அலிகார்

முகவுரை:

தமிழின் கண்ணமைந்த "பரணி" இலக்கியம் வீரச்சுவையினை மையமாக வைத்து இயங்குவது. இந்தி மொழியில் 'ராஸோ' என்று ஒருவகை இலக்கியம் உண்டு. அவ்விலக்கியத்திலும் வீரகாப்பியங்கள் பல இயற்றப்பட்டுள்ளன. 'பரணி' இலக்கியத் திணைப் போலவே "ராஸோ" இலக்கியமும் கி. பி. பத்தாம் நூற்றுண்டிற்குப் பின்தோன்றி இன்றுவரை வளர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது. 'பரணி' இலக்கியம் தனக்கு முன்புள்ள சங்க இலக்கியங்களிலிருந்து கருப்பெற்றுத் தோன்றியது என்றுல், 'ராஸோ' இலக்கியம் தன் முன்புள்ள அபப்ரஞ்ச நூல்களிலிருந்து கருப்பெற்றுத் தோன்றியது எனலாம். பரணி நூல்களில் சிறப்பு வாய்ந்தது சயங்கொண்டார் அருளிய கலிங்கத்துப் பரணியாகும். இதேபோல் "டிங்கல்" [பழைய இந்தி] மொழியில் சந்தபர்தாயீ என்னும் கவிஞர் பெருமான் இயற்றிய 'பிருத்வீராஜ்ராஸோ' பெரிதும் போற்றப்படுகிறது. இவ்விரண்டு நூல்களையும் ஒப்பிட்டுக் காண்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

கடவுட்கொள்கை

கலிங்கத்துப்பரணியில் நூலின் தொடக்கத்தில் சிவபெருமான் திருமால் முதலிய கடவுளரின் வாழ்த்து அமைந்துள்ளதால், இக் கவிஞர் பெருமானது சைவ-வைணவ சமரச மனப்பான்மை புலனு

கின்றது. இதேபோல் சந்தபர்தாயியும் கடவுள் வாழ்த்தில் பல கடவுளரையும் போற்றுகிருர். மேலும் அவர் சைவ வைணவ வேறுபாட்டை வெறுத்துக் கீழ்வருமாறு கூறுவர். "திருமாலை வணங்குபவர் மிக்க உயர்ந்த பதவியினையடைவர், ஆனுல் சிவபெருமானை வெறுக்கும் திருமாலடியார் அவ்வுயர்ந்த பதவியினைப் பெருர்."

கலிங்கத்துப்பரணியில் காளிதேவியின் வழிபாடு விளக்கமாகக் கூறப்படுகிறது. பிருத்வீராஜ் ராஸோவிலும் காளிதேவிக்கு ஆடு பலியிடப்பெறல் அவளைப் பராவிப் பயன் பெறல் ஆகியவை குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன.

பண்பாடு:

குலோத்துங்கன் பூணூல் அணிவிக்கப்பெறுகிருன். அவன் வேதம் ஓதுகிருன். அவனுக்கு முடி சூட்டு விழா நடக்கும் போது வேதியர் மறை ஓதுகின்றனர். இவை தவிர, திருமணத்தின் போழ்து மணப்பெண்ணை மணமகனுக்கு நீர்த்தாரை வார்த்துத் தானம் செய்தல், மணமகன் மணமகளின் கைப்பிடித்தல் [பாணிக்ரகணம்] ஆகியவை கலிங்கத்துப் பரணியில் குறிக்கப்படுகின்றன. இதேபோல் ராஸோவிலும் பிருத்வீராஜ் பிறந்ததும் பெயர் சூட்டல், சாதகம் எழுதுதல் 'அரசர்க்கு நடக்கும் விசேடச் சடங்குகளில் வேதமோதுதல்' திருமணத்தில் பாணிக்ரகணம் செய்து கொள்ளல் போன்ற விவரங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

கருத்து

அ) பரணியிலக்கியமனைத்திலும் போர் நிகழ்ச்சிகள் காளி–கூளிகளின் உரையாடலால் விளக்கப்படுகின்றன. 'பிருத்வீராஜ் ராஸோ'வில் "அந்திம் யுத்த" பகுதியில் பிருத்விராஜ"க்கும்–முகம்மதுகோரிக்கும் நடந்த யுத்தத்தின் கொடுமையைச் சிவபெருமானுக்கு ஒருயக்ஷன் விளக்குகிருன்.

ஆ) சயங்கொண்டார் போர்க் களத்தினைப் பங்கயப் பொய்கையாக உருவகிக்கிருர். இதேபோல் சந்தபர்தாயியும் ஓரிடத்தில் போர்க்களத்தினைப் பொய்கையாக வருணிக்கும் ப்ரான்மையினைக் காண்கிருேம்.

இ) போர்க்களத்தின் கொடுங் காட்சிதனைக் குறைத்துக் காட்டவே போன்று கவிஞர் சிலவிடத்து உவகைச் சுவை ததும்பும் உவமைகளைக் கையாள்கின்றனர். கலிங்கத்துப் பரணியிலிருந்து ஒருதாரணம் :

களமுறு துரகக ணத்தின்மு கத்தெதிர்
கறுவிலர் சிலர்கல வித்தலை நித்தில
இளமுலை எதிர்பொரும் அப்பொழு திப்பொழுது
எனவெதிர் கரியின் மருப்பின்முன் நிற்பரே.

சந்தபர்தாயியின் உவகைச்சுவை யமைந்த சில உவமைகள் கீழ்வருமாறு :

1. போரில் அனைத்து வீரரும் மடிந்தனர். இருப்பினும் எஞ்சிய வீரத் தலைவன், வீட்டில் அனைவரும் தூங்கிவிட்டபின் தலைவியைக் கூடி மகிழத்துடிக்கும் தலைவனைப்போல் வீரஉணர்ச்சி பெற்றே நின்றான்.

2. வீரர் ஒருவர் மீது ஒருவர் படைக்கலங்களைச் செலுத்தினர். ஒருவரை ஒருவர் கட்டினர், ஒருவரால் ஒருவர் உந்தித் தள்ளப் பட்டுக் கீழேவிழுந்தனர். இக்காட்சி தன்னால் அனுப்பப்பட்ட தோழியுடன் புணர்ந்து இன்பங்கண்ட தலைவனுடன் ஊடல் விளை வித்து ஒதுங்கிக்கிடக்கும் தலைவியை ஒத்திருந்தது.

3. புண்டீர் என்னுந் தலைவன் போர்க்களத்தில் வந்து நின்ற துமே எதிரிகள் ஓடத் தலைப்பட்டனர். அவர் ஓடியது இரவில் தலைவனுடன அச்சமுடன் கூடியிருந்த இளம் மணப்பெண் கதிர வன் தோன்றக் கண்டு ஓடியதை யொத்திருந்தது.

சரித்திரக் கூறுகள் :

குலோத்துங்கன் முதலாம் இராசேந்திரனின் மகள் அம்மங்கை தேவிக்கும் கீழைச் சளுக்கிய மன்னனான இராசராசநரேந்திர னுக்கும் மகனாகப் பிறந்தவன். ராசேந்திரன் மக்கள் ஒருவர் பின் ஒருவராக விண்ணுலகு எய்திவிடச் சோழநாடு அரசின்றித் தவித் தது. இந்நிலையில் குலோத்துங்கன் இராசேந்திரனின் பெயரன்

என்ற முறையில் அரசுக் கட்டில் ஏறினன். குலோத்துங்கன் பிறந்ததும் அவன் பாட்டியார் கங்கைகொண்ட சோழன் தேவி ''இவன் எமக்கு மகனுக இரவிகுலம் பாரிக்கத் தகுவன்'' என்கிருள். குலோத்துங்கன் ஆட்சிக் காலம் கி. பி. 1080–1120 ஆகும். இவன் பாண்டியர், சேரர், மேலைச் சாளுக்கியர் ஆகிய பலருடன் போர் புரிந்து வெற்றியும் பெற்றிருக்கிருன். கலிங்கத்துப் பரணியில் வட கலிங்க அரசனுன அனந்த பத்மனுடன் போர்செய்த செய்திமட்டும் விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளது. மற்றைய போர்கள் ஆங்காங்கே குறிப்பாகச் சுட்டப்பெற்றிருக்கின்றன. கலிங்கத்துப் பரணி ஆசிரியர் அவனது காலத்தே இருந்து அவன் பெருமை பாடியவர்.

பிருத்வீராஜ் வடநாட்டுப் பெருவேந்தருள் ஒருவனுவான். இவன் குலோத்துங்கனுக்குச் சற்றே பின்னர் வாழ்ந்தவன் என அறிகிருேம். பிருத்வீராஜ் ராஸோவில் இவன் சக ஆண்டு 1115 இல் பிறந்து 43 ஆண்டுகள் வாழ்ந்து இறந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. வரலாற்று அறிஞர், பிருத்வீராஜ் 1193 கி.பி. இல் கோரியின் கையால் மாண்டான் என்று அறிவிக்கின்றனர். பிருத்வீராஜ் தில்லியை ஆண்ட ''தோமர்'' வமிசத்தவனுன அனங்கபாலனின் மகள் கமலாவிற்கும் ஆஜ்மீரின் அரசன். சோமேச்வரனுக்கும் மகனுகத் தோன்றியவன். அவன் தனது முதுமைக் காலத்தில் பிருத்வீராஜுக்கு முடிசூட்டிவிட்டு, தவம்செய்யப் பத்ரீகாச்ரமம் சென்றுவிடுகிருன். பிருத்வீராஜ் சாளுக்கிய வமிசத்தவனுன 'போராபீம்', கன்னேசியின் அரசன் 'ஜெயசந்த், முகம்மதுகோரி ஆகியவருடன் பலமுறை போரிட்டு வெற்றி பெற்றிருக்கிருன். 'பிருத்வீராஜ் ராஸோவின் ஆசிரியர் சந்தபர்தாயியும் அவனது காலத்திலிருந்தவராக இந்நூல் தெரிவிக்கிறது.

II வேற்றுமைகள்

இரண்டு வேறுபட்ட மொழிகளின் இலக்கியங்களை ஒப்பிட்டுக் காணும்போது அவற்றில் சில வேறுபாடுகள் தென்படுவது இயற்கையே. ஆகவே சில வேறுபாடுகள் இங்கே சுட்டிக்காட்டப் படுகின்றன:

1. பரணி இலக்கியம் வீரச்சுவையினை மட்டும் மையமாக வைத்து இயங்குவது. உவகைச்சுவை 'கடைதிறப்பு' என்ற பகுதியில் மட்டும் பெரும்பாலும் காணக்கிடைக்கின்றது. 'ராஸோ' இலக்கியத்தில் சமயச் சார்புடையன, உவகைச்சுவை மலிந்தன, வீரச்சுவையுடன் இடையிடையே உவகைச்சுவை மலிந்தன ஆகிய பலவகை நூல்களும் கிடைக்கின்றன.

2. கலிங்கத்துப்பரணியிலும் – பிருத்வீராஜ் ராஸோவிலும் நூல் தொடக்கத்தில் பலவுகடவுளர் போற்றப்படினும் – இரண்டிற்கும் அடிப்படைக் கருத்தில் வேறுபாடுண்டு. பரணியில் காப்பியத் தலைவன் குலோத்துங்கன் நீண்டநாள் வாழவேண்டும் என்று வேண்டுகோள் விடுக்கப்பட்டிருக்க, ராஸோவில் பொதுவாக எல்லா நூல்களையும்போல் நூல் இனிது முடிவுபெற வந்தனை செய்யப்பட்டிருக்கிறது.

3. கலிங்கத்துப்பரணி சிற்றிலக்கியமாக அமைந்திருக்க, பிருத்வீராஜ் ராசோ பேரிலக்கியமாக விளங்குகிறது.

4. பரணியில் காளிதேவி, பூதபிசாச கணங்கள் கதாபாத்திரமாகவே அமைந்துவிடுகின்றன அல்லது கதையினை இயக்கும் சூத்ரதாரிகளாக அமைகின்றன எனலாம். ஆனால் இவை ராஸோவில் போர்க்களத்தில் இங்குமங்குமாகக் காட்சி தருகின்றன.

5. கலிங்கத்துப்பரணியில் கூறப்பட்ட வரலாற்றுச் செய்திகள் குற்றமற்றவை என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றன. பிருத்வீராஜ் ராஸோவின் செய்திகளில் வரலாற்றறிஞர் ஐயங்கொள்கின்றனர்.

முடிவுரை

இதுகாறும் தென்னகத்திலும் வடபுலத்திலும் தோன்றிய சிறந்த இருபெருங் கவிஞரின்இலக்கியங்களை ஒப்பக் கண்டோம். இதுபோன்று வேற்றுமொழி இலக்கியத்துடன் தமிழ்மொழி இலக்கியத்தினை ஒப்புநோக்கினால் பல உண்மைகள் புலனாகும் என்பதில் ஐயமில்லை.

பரிமேலழகரில் பிற உரைக் குறிப்பு

இ. சுந்தரமூர்த்தி
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்

திருக்குறள் உரையாசிரியர்களுள் போற்றுதலுக்கும் புலமை மறுப்புகளுக்கும் பெரிதும் இடம்தந்து நிற்பவர் பரிமேலழகர் என்பர். திட்ப நுட்பம் செறிந்த இருமொழிப் புலமை யறிவோடு உரையை யாத்த பரிமேலழகரின் உரை 'தண்டமிழின் மேலாந் தரம்' என மூல நூலோடு வைத்துப் போற்றும் பெருமை பெற்று விளங்குகிறது. இவர் உரைக்கு முன்னரேயே திருக்குறளுக்குப் பல உரைகள் தோன்றியிருந்தமையால்[1] அக் கருத்துகளைத் தம் மனத்துள் வாங்கி அவற்றின் வன்மை மென்மைகளைத்தம் திறனாய்வு நோக்கோடு மதிப்பீடு செய்து மறுக்க வேண்டிய இடத்தில் மறுத்தும், ஏற்கவேண்டிய இடத்தில் சுட்டியும் விளக்கம் தந்து செல்வது இவருக்கு எளிதாயிற்று.

திருக்குறள் அறத்துப்பாலில் ஏறத்தாழ 29 இடங்களிலும், பொருட்பாலில் 75 இடங்களிலும், காமத்துப்பாலில் 26 இடங்களிலும் பிறர் உரைகளைச் சுட்டுவர் பரிமேலழகர். அறிஞர்கள் நூல்களுக்கு உரை எழுதும்போது தத்தம் காலத்திற்குத் தக, புலமைப் போக்கிற்கும் பார்வைக்கும் தக, கருத்து வேறுபாடுகள் எழுவது இயற்கை, முன்பு எழுதப்பட்ட கருத்துக்கு மாறுகப் புதிய நோக்கில் உரைகாண்பது உரை காண்போருடைய புதிய நோக்கினையும், அவர்தம் கொள்கைத் திறத்தினையும் உலகுக்கு உணர்த்துவதாக அமைகின்றது. பாடலின் சொல்லும், தொடரும், சமய இலக்கணப் பார்வையும் இவ்வகை மாறுபட்ட கருத்துகளுக்கு இடமளிக்கின்றன. பெரும்பாலான உரையாசிரியர்கள் மூல

நூலாசிரியரைக் குறை காண்பதில்லை. 'முதல் நூல் கண்ட முனைவனை அவர்கள் போற்றினர். நூலாசிரியர் குற்றம் செய்ய மாட்டார் என்று எண்ணினார்களே தவிர, தங்களைப் போன்ற உரையாசிரியர்கள் தவறு செய்யமாட்டார்கள் என உரையாசிரியர் கள் கருதினாரல்லர். மாறாக, எங்குக் குற்றம் இருக்குமோ என்று நாடித்தேடினர். முதலில் நூலைக் கற்றனர்; தெளிந்தனர். உரை வகுத்தார் உள்ளங் கண்டனர். உரைகல்லில் இட்டனர் தாங்கள் கண்ட சிறப்புரைகளைச் சீராகத் தந்தனர். வேறு உரையாசிரிய னின் கருத்து ஒவ்வாத இடத்துக்குத் தக்க காரணம் காட்டி மிகப் பண்போடும், நாகரிகத்தோடும் மறுக்கத்துணிந்தனர். தன் னுரையும் அவர் உரையும் பொருந்தும் இடங்களில் இரண்டையும் கூறினர். அவர் கூற்றுக்கு விளக்கம் தந்து அமைதிகாண இயலு மாயின் அவ்வாறு செய்யவும் தவறினாரல்லர். எல்லா உரை யாசிரியர்கள்பாலும் இப்பண்பு குருதியில் இரண்டறக் கலந்து ஓடிக் கொண்டிருக்கிறது என்பர் அறிஞர்.[2]

பரிமேலழகர் பிறர் உரையை மறுக்கும்போது மிக நாகரிக மாகத் தம் கருத்துகளை வெளிப்படுத்துவார். தம்முடைய உரை மறுப்புகளில் எந்த உரையாசிரியர் பெயரையும் சுட்டாது அவர் களுடைய கருத்துக்களையே தம் மறுப்புகளுக்கு உரியதாக்கிக் கொள்வது அவர்தம் திறனாய்வு உள்ளத்தை நன்கு புலப்படுத்து கின்றது.

உரைப்பாருமுளர் (721, 728)
உரைப்பாருமாயனார் (995
உரைப்பினுமமையும் (1001, 1116, 82)
பிறரெல்லாம் உரைத்தார் (817)

என்னும் கூற்றுகள் பிறருடைய உரையை ஏற்றுக்கொண்ட அவர் தம் உள்ளப்பாங்கினை வெளிப்படுத்துவன.

பாடமோதுவாரும் உளர் (816, 943)
என்பதூஉம் பாடம் (1139)

என்பன பிறருடைய பாடவேறுபாட்டையும் தாம் ஏற்றுக் கொண்ட தற்கான சான்றுகள் பொருந்தாத பாடவேறுபாட்டையும் மறுக்கத்

தயங்கினரில்லை பரிமேலழகர். அதனை, 'அது பாடமன்மை அறிக' (979, 1161) என்னும் கூற்று புலப்படுத்தும்.

உரையினை மறுக்கும்போது கையாண்ட சொற்களும் உரையின் கருத்து, பொருட்சிறப்பு, பொருளியைபு முதலானவற்றிற்கு அவர் தந்த முதன்மைச் சிறப்பினை அறிவுறுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன.

மாறு கொள உரைத்தார் (817)

பொருட்டொடர்பு படாமல் உரைத்தார் (870)

ஓர் பொருட் சிறப்பில்லாமை அறிக (1043)

அது ஆகாமை அறிக (1091)

அவ்வுரை தானே அது கூடாமைக்குக் கரியாயிற்று (1268)

இயைபில்லாமை அறிக (79)

அஃது உரையன்று என்பதற்குப் பாடமே கரியாயிற்று (208)

அவர் இடர்ப்படுப (632)

அவர் அறிந்திலர் (636)

அவர் இயையாமை நோக்கிற்றிலர் (643, 720)

என்பன வெல்லாம் மறுப்புரைகள் எனினும் நயமுடன் பிறர் கருத்தை மறுப்பதை ஓர்க. இளம்பூரணரைத் 'தமிழ்நூல் ஒன்றே வல்ல உரையாசிரியர்' என்றும், நச்சினார்க்கினியரை, 'யாம் பிடித்ததே சாதிப்போம் என்னும் செருக்கால் மயங்குபவர்' என்றும் மறுத்துரைக்கும் சிவஞான முனிவரின் மறுப்புரை மொழிகள் இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கன.

பரிமேலழகரின் உரை மறுப்புச் சான்று

சலத்தால் பொருள் செய்தே மாக்கல் பசுமட்
கலத்துள்நீர் பெய்திரீஇ யற்று

என்னும் குறட்பாவில் 'ஏமாக்கல்' என்று பரிமேலழகர் பாடங் கொண்டு 'ஏமஞ்செய்தல்' என்று பொருள் தருவர். ஆனால் பிற

உரைகாரர்கள் (மணக்குடவர், பரிப்பெருமாள், காலிங்கர்) 'ஏமாத்தல்' என்று பாடங்கொள்வர், இதனை மறுத்துப் பரிமேலழகர் தரும் உரை வருமாறு:

"பிறரெல்லாம் 'ஏமாத்தல்' என்று பாடமோதி
அதற்கு மகிழ்தல் என்றும், இரீ இயற்று
என்பதற்கு – வைத்தாற் போலும் என்றும்
உரைத்தார்! அவர், அவை தன்வினையும்
பிறிதின் வினையுமாய் உவமை யிலக்கணத்தோடு
மாறுகோடல் நோக்கிற்றிலர்."

பாட வேறுபாட்டினையும், இலக்கண நுட்பத்தினையும் சுட்டி நயமாகப் பிறர் கருத்தை மறுக்கும் உரைநெறிக்கு இதனைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம். இலனென்னும் எவ்வம் உரையாமை ஈதல் என்பதற்குக் (223) காலிங்கர், மணக்குடவர், பாரதியார், ஆகியோர் மூவர் உரைகளையும் சுட்டிக்காட்டி அமைவார்.

பரிமேலழகர் கூறும் ஏனைய உரைகாரர்

கருத்துக்களையும் தொகுத்து ஆராய்ந்தால் அவர்தம் உரைமறுப்புக் கூறுகளைக் கீழ்கண்டவாறு தொகுக்கலாம்:

வேறு பர்டல்களைச் சுட்டல் (1042, 1040, 1122)
பொருத்தமற்ற பாடங்களைச் சுட்டி மறுத்தல் (979, 1161)
வேறு பாடம் கூறி அதற்குத்தகத்தன் கருத்தைச் சுட்டல் (938, 953, 319, 1178)
பெர்ருந்தா உரையைக் காரணங் கூறிமறுத்தல் (847, 330, 500, 1010, 232)
உடன்பாடில்லாத கருத்துக்களைச் சுட்டல் (1103)
இலக்கண நுட்பத்தால் பிறர் உரைகளை மறுத்தல் (334, 1180, 632)
பிறர் உரையை வாளா சுட்டிச் செல்லல் (1069)
சமயக் குறிப்பால் பிறர் கருத்தைச் சுட்டல் (3,8)

முதலாயின இவர் பிறர் உரைகளை எடுத்து எழுதும்போது கொள்கின்ற நெறிமுறைகளாகும்.

குறிப்புகள்

1. ......செல்வி முப்பாலுக்கு
ஓர் உரையின்றி ஒன்பது கென்றும்
ஐயுறவாக நையுறு காலை
குறட்பாத் தமிழ்மனு நூலிற்கு
விழும்பொருள் தோன்ற விரித்தினிது உரைத்தனன்
பரிமேலழகர்...... — உரைப்பாயிரம்

2. மீனாட்சிசுந்தரம், டாக்டர் க. பன்மையில் ஒருமை, பக்.67. வேலன் பதிப்பகம், கோவை. 1969.

(குறிப்பு : அடைப்புக் குறியிலுள்ள எண்கள் குறள் எண்கள்)

'மரப்பசு' நாவலில் உளவியலும் சமுதாய இயலும்

பெ. சுப்பிரமணியன்
பண்பாட்டுக் கல்லூரி, பழனி

நாவலும் உளவியலும்:

இலக்கியமும் உளவியலும் நெருங்கிய தொடர்புடையன. தற்காலத் தமிழ் நாவல்களில் உளவியலின் செல்வாக்கு மிகுதியாக உள்ளது. நனவோடை, அகமன வெளிப்பாட்டு நாவல்கள் தமிழில் மிகுதியாகத் தோன்றி வருகின்றன. தற்காலத் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள், பாலியல் தடுமாற்றங்கள், பாத்திரத்தின் மன முறிவு, அகமனப் போராட்டம் இவைகளையெல்லாம் உளவியல் அடிப்படையிலேயே அமைகின்றன.

உளவியல் உத்தியினைக் கலைப்படைப்பில் கையாண்டு எழுதும் எழுத்தாளர்களில் தி. சானகிராமனும் ஒருவர். இவருடைய நாவல்களில் உளவியல் நாவலின் இயல்புகள் பொருந்தியுள்ள தன்மையினைக் காணலாம். சானகிராமனின் மரப்பசு நாவலில் உளவியலும் சமுதாய இயலும் எங்ஙனம் அமைந்துள்ளன என்பதை எடுத்துரைப்பதே இவ்வாய்வுரையின் நோக்கமாகும்.

உளவியலும் வகையும்: பிராய்டிசத்தின் தாக்கம் இலக்கியத்தில் மிகுதியாக இடம்பெற்றுவருவதால் திறனாய்வாளர்கள், இலக்கியத்தை உளவியல் அடிப்படையிலும் திறனாய்வு செய்ய முற்பட்டனர். கலைப்படைப்பிற்கும், உளவியலுக்கும் உள்ள தொடர்பினை நுணுகி ஆராய்ந்தனர். 'இலக்கிய உளவியலைப் பின்

வருமாறு பகுத்துரைப்பார் ரெனிவெல்லக். "1. படைப்பாளர் உளவியல் 2. படைப்பாக்க உளவியல், 3. இலக்கியம் அளிக்கும் உளவியல் 4. அவையினர் உளவியல், என நான்காக வகைப் படுத்துவர்''. இந்நான்கு வகையில் முன்னிருவகைகளை விட்டு பின்னிரு வகைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு மரப்பசு நாவல் ஆய்வு செய்யப்படுகிறது.

மரப்பசுநாவலில் பாத்திரப்படைப்பு, நிகழ்ச்சி இயைபு, கட்டுக் கோப்பு, உரையாடல் இவற்றில் உளவியல் படைப்புக்கலையோடு இரண்டறக் கலந்து நிற்கிறது.

பாத்திரப்படைப்பு: மரப்பசுநாவலின் கதைத்தலைவி அம்மணி· அம்மணி ஒரு முழுமையான பிராய்டிசக் கதாபாத்திரம் "Normal" நிலையில் இருந்து விலகிச்சென்று வாழ்கிற ஒரு Abnormal பாத்தி ரம். பாலியல் தடுமாற்றம் (Sex-Perverted) உடையவள். அந்தக் கணத்தில் இருந்து வெற்றுச்சரடுகூட என் கழுத்தில் ஏறக்கூடாது என்று வெளிச்சம் மாதிரி தோன்றிற்று. இந்த உலகத்தில் யாரையும் தொட்டுத்தொட்டு கையைப் பற்றிப் பேசவேண்டும், போலிருந்தது. பார்க்கிறவர்களையும் தழுவிக்கொள்ள வேண்டும் போலிருந்தது" என்று அம்மணியின் நனவோடைக்கூற்று அவள் ஒரு நிலைபிறழ்ந்த மனம் உடையவள் என்பதையே காட்டுகிறது. சூழ்நிலைக்குத் தக்கவாறு அம்மணியை மார்க்கசீய வாதியாகவும் உலவவிடுகிறார் தி.சானகிராமன். "மிகைஉணர்வு நிலையில்வாழ்கிற" அம்மணியின் வாழ்க்கை கோபாலி, பட்டாபி, புருஸ் இம்மூவரைச் சுற்றிலுமே அமைகிறது. திருமணமே வேண்டாம் என்று மரபிலி ருந்து முழுவதுமாக விலகிச்சென்று புதுமை (New spirit) விரும்பி யாக அம்மணி வாழ்கிறாள். கோபாலியை மனதார ஏற்றுக் கொண்டு வாழ்ந்தாலும்கூட இறுதியில் கோபாலியையும் உதறித் தள்ளிவிடுகிறாள். "எனக்கு யாரும் உறவு நண்பர்கள் கிடையாது, இருக்கமுடியாது. அந்தந்த இடத்தில் நண்பர்கள் அப்படி அப்படியே போட்டுவிட்டுப் போய்விட வேண்டும்" என்ற அம்மணியின் கூற்றிலிருந்து அவளுடைய மனமுறிவு நிலையை (frustration) நாம் உணர்கிறோம். புருஸை சந்தித்த பிறகுதான் அம்மணியின் வாழ்க்கையில் பெரும் திருப்பம் ஏற்படுகிறது. கோபாலியோடு வாழப் பிடிக்காமல் பட்டாபிக்கு கடிதம் எழுதி

வரச்சொல்கிருள். தன்வீட்டு வேலைக்காரியான மரகதத்தின்மீது அதிக அன்பு செலுத்தி வாழ்கிருள். தான் தவருக நடந்தாலும் மரகதத்தின் கற்பிற்கு வேலியாக இருக்க முயல்கிருள். மிகை உணர்ச்சியால் உந்தப்பட்டு ஓடி ஆடி அலைந்து, இறுதியில் உணர்ச்சியற்ற ''மரப்பசுவாக'' காட்சிதருகிருள் அம்மணி. 'மரப்பசு' மனமுறிவு நிலைக்கு ஒரு குறியீட்டுப் (Symbol) பொருளாக இந்நாவலில் எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. இந்நாவலின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை அம்மணியின் 'சிரிப்பொலி' எதிரொலித்துக்கொண்டே இருக்கிறது. அம்மணியின் இந்தச் சிரிப்பொலிக்கும் உள்ளே ஆழ்ந்த சோக உணர்வு உண்டு என்பதை தி. சானகிராமன் மிக அழகாகச் சித்தரித்துக் காட்டுகிருர். அம்மணியின் இளமைப்பருவம் கழிந்தபிறகு சிரிப்பொலியெல்லாம் ஓய்ந்து மனமுறிவு ஏற்பட்டு, உணர்ச்சியற்ற ''மரப்பசுவாக'' வாழமுனைகிருள். ''நான் உயிருள்ள பசுவாக இருந்தாலும் நான் மரப்பசுதான்'' என்று அம்மணி தன் மனமுறிவை வெளிக்காட்டுகிருள்.

உளவியலும் சமுதாய இயலும்:

அம்மணியின் சொந்த வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட பாலியல் சிக்கல்களை, மனமுறிவுகளை, மனச்சலனங்களை எடுத்துக்காட்டுவதே மரப்பசு நாவல். ''தனிமனித இரகசியங்களை'' மிகுதியாக எடுத்துச் சொன்னுலும், சமூகப்பரிமாணத்திற்கும் கதைப்பின்னலில் தகுந்த நிகழிடம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. தனிமனித உளவியலையும் சமுதாய உளவியலையும்கலந்து எழுதும் எழுத்தாளர் தி. சானகிராமன்.

''சமுதாயத்தோடு நாவல் கொண்டுள்ள தொடர்பைக் கதைமாந்தர்களின் மூலமும் விளக்கலாம். சில நாவல்களில் கதைமாந்தரின் சொந்தப்பிரச்சனைகள் நாவலின் கருப்பொருளாகின்றன. தி. சானகிராமனின் நாவல்கள் இந்த வகையைச் சேர்ந்தவை, கதைமாந்தர்களின் சொந்தப் பிரச்சனையில் கதை வளர்ந்தாலும் சமுதாயத்தை அதனுடன் இணைத்துக்காட்டுவதில் இவர் வல்லவர் என்பார் இரா. தண்டாயுதம். ஆனுல் மரப்பசு நாவலில் அம்மணியின் சொந்தப்பிரச்சனையை சமுதாயப்பிரச்சனையாக மாற்ற ஆசிரியர் முயற்சி செய்கிருர் எனலாம். 'தனிமனிதப் பிரச்சனை' 'சமுதாயப் பிரச்சனை' ஆகிய இவ்விரண்டு நோக்குகளிலும்

தனிமனிதப்பிரச்சனேயே கதைப்பின்னலில் தலைதூக்கி நிற்கிறது. அம்மணி, புரூஸ் இவ்விரு பாத்திரங்களின் வாயிலாக சமுதாயப் பிரச்சனையை நாவலின் சிற்சில இடங்களில் தொட்டுக்காட்டுகிருர்.

மரப்பசு ஓர் உளவியல் நாவலாக அமைந்துவிட்டதால் ஆழமான சமுதாயப் பின்னணி இந்நாவலில் சித்தரிக்கப்படவில்லை எனலாம். இருந்தபோதிலும்கூட பண்பாட்டுநிலையில் ஏற்படுகிற, மாறுதல்களை ஆசிரியர் சுட்டிக்காட்டுகிருர். பச்சையப்பன்-மரகதம் கிளைக்கதை வாயிலாக ஒருவனுக்கு-ஒருத்தி என்ற பழைய தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபை நியாயப்படுத்துகிருர் ஆசிரியர். பச்சையப்பன் மரகதம் குடும்பவாழ்வு அம்மணியின் அடி மனதில் பல மாறுதல்களை ஏற்படுத்துகின்றது. தானும் மரகதத்தைப்போல வாழமுடியவில்லையே என்ற ஏக்கமும் அம்மணியின் உள்ளத்தில் எழுகிறது. தன்னுடைய மனம் போன போக்கிலேயே சென்று பண்பாட்டு சூழலிலிருந்து விடுபட்டுச்சென்று வாழ்ந்த அம்மணி இறுதி நிலையில் மரகதத்தைப்போல வாழத்துடிக்கிருள். மரகதத்தின் கற்பைக் காப்பதற்காக அம்மணி எடுத்துக் கொள்கிற முயற்சியைப் பார்க்கிற பொழுது, மேலைநாட்டுப் பண்பாட்டில் நம்பிக்கைகொண்டு அலைவது போலித்தனமானது, அர்த்தமற்றது என்ற முடிவுக்கு தி. சானகிராமன் வரமுனைகிருர் போலும். கதைப் பின்னலின் இறுதிப் பகுதியில்தான் சமுதாயப் பின்னணி எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. நாவலில் பெரும்பகுதி அம்மணியின் மனச் சலனங்களே பேசப்படுகிறது. சமூகச் சார்புகளில் இருந்து விடுபட்டு ஆசிரியர் "அந்நியப்பாடல்" என்ற உச்ச நிலைக்குச் சென்றுவிடுகிருர்". "சமூக உற்பத்தியில் பணத்தின் ஆதிக்கமும், ஒருசிலர் சமூகச் செல்வம் முழுவதையும் மற்றவர்க்கில்லாமல் தனி உரிமை ஆக்கிக் கொள்வதும், சமுதாய லட்சியங்களைச் சிதைத்து விடுகின்றன. இந்தச் சூழ்நிலையில் வாழும் மனிதன் தன்னை ஒரு அந்நியனுகவே காண்கிருன். இத்தகைய சமூக அமைப்பில் வாழும் எழுத்தாளன் தன்னை ஒரு சுதந்திரப் பிறவியாக வர்ணிக்க முயற்சி செய்கிருன். தனிமைப் படுத்தப்பட்ட மனிதனையும், அவனுடைய உணர்ச்சிகளையும் பிரதானப்படுத்துவதே இலக்கியம் என்று எண்ணுகிறுன். சுற்றுப்புறத்திற்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்குவதற்கு முற்படாமல், அவன் அகமனதின் அழுக்குகளைப் பெரிதாக்கிக்

காட்டும் போக்கை மேற்கொள்கிருன். இத்தகைய அந்நியமாக்கப் பட்ட எழுத்தாளர்கள் கலையின் சமூகக் கடமையைப் புறக்கணிக் கின்றனர். அவர்கள் மனதில் தோன்றிய அக உலகை யதார்த்த உலகாகச் சித்திரித்துக்காட்ட முற்படுகின்றனர். இதன் உச்ச கட்டத்தில் கலை ஒருவருக்கும் விளங்காத ஒன்ருக மாறிவிடுகிறது. ஒரு சிலர் மட்டுமே புரிந்துகொள்ளக்கூடிய ஒருவகை ஆன்மீகப் போக்காக மாறிவிடுகிறது. இது மார்டனிசம். புதியஅலை பாப்கலை என்ற பல்வேறு அவதாரங்களை எடுத்துக்கொள்கிறது. இந்தச் சூழ்நிலையில் அதிகமாக அந்நியமாகிவிடுகிருன்''. இக்கூற்று இங்கு ஆழ்ந்து சிந்திக்கக்கூடியது. மரப்பசு நாவலில் தி. சானகிராமன் அம்மணியின் அகமன அழுக்குகளை மிகுதியாகப்பேசுவதால் அந் நியப்பட்ட எழுத்தாளராகவே காட்சிதருகிருர்.

கலைப்படைப்பில் உளவியல்:

மரப்பசு உளவியல் பிரச்சனையை மையமாகக்கொண்டு அமைந்த ஒரு உளவியல் நாவல் ஆதலால் நிகழ்ச்சி இயைபு, கட்டுக்கோப்பு, உரையாடல் இவற்றிலெல்லாம் உளவியல் உத்தி பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இலக்கியத்தில் உளவியல் சேருகிற பொழுது அது கலைப்பயனைப் பெறுகிறதா? கலைப்பயனுக்கு ஏதேனும் உளவியல் துணைபுரிகிறதா? உளவியல் இன்றி இலக்கியம் தனித்து இயங்கமுடியாதா? உளவியலால் இலக்கியத்தின் கலை மதிப்பு உயருமா? உண்மையாகவே படைப்புக் கலைக்கு உளவியல் அடித்தளமாக அமைகின்றதா? இலக்கியத்திற்குப் பெருமை உளவியலால் மட்டுமா சேர்கிறது? உளவியலே கலையாகுமா? என்பன போன்ற வினுக்களை ரெனிவெல்லக் வினவுகிருர். உளவியல் இலக்கியத்தில் சேர்ந்து, பின்னிப்பிணைந்து கலைப் படைப்பில் முழுமைத் தன்மையும் (Complexity) நிகழ்ச்சி இயை பையும் (Coherence) மிகுவிக்குமேயாளுல் உளவியல் கலை மதிப்புப் பெறுகிறது. உளவியலே கலையாகிறது'' என்று விடை கூறுகிருர் ரெனிவெல்லக்.

கட்டமைப்பில் உளவியல்:

கதைமாந்தரின் சொந்தப்பிரச்சனையை மையமாக வைத்து தி. சானகிராமன் நாவல்படைப்பதால் உளவியல் உத்தி,

இயல்பாகவே இவர் நாவலில் அமைந்துவிடுகிறது. அம்மணியின் மனமுறிவு, பாலியல்சிக்கல், அகமனப்போராட்டம் இவற்றினைத் தெளிவாக எடுத்துச்சொல்ல உளவியல் உத்தி பெரிதும் துணை புரிகிறது. உளவியல் நடப்பியலோடு கதையைச் சொல்லிக்கொண்டு போவதால் தொடக்கம்முதல் இறுதிவரை நாவல் கலைத்திறனோடு மிளிர்கிறது. கட்டமைப்பு சிறக்கிறது. அம்மணியின் சிரிப்பொலி நாவலின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரையில் தோன்றி நிகழ்ச்சி இயைபினை ஏற்படுத்துகிறது.

தி. சானகிராமன் உளவியல் உத்தியினைத் திறம்படக் கையாண்டு உருவ, உள்ளடக்கப் போக்கினை கலையழகோடு படைத்துள்ளார். உளவியல் உத்தியினை இலக்கியதில் ஒரு சில முழுஉணர்வுபெற்ற (Conscious writer) எழுத்தாளரால் தான் கையாள முடியும். முழு உணர்வுபெற்ற எழுத்தாளர்கட்கு புதிய உத்திமுறைகளை உருவாக்கவும், கூர்ந்து பார்க்கும் ஆற்றலை வளர்க்கவும் உளவியல் உத்தி துணை புரிகிறது. தி. சானகிராமனும் ஒரு முழுஉணர்வுக்கலைஞரே. மரப்பசு நாவலை உளவியல் நாவலர்கப்படைத்து அம்மணியின் மனவியல் போக்கினை கதைப் பின்னலில் ''நனவோடை'' உத்தி வாயிலாகவே புனைந்து காட்டுகிறார்.

பாவேந்தர் படைப்புக்களில் அகத்திணை அமைதி

இராம. சுப்பிரமணியன்
சட்டக் கல்லூரி, சென்னை

பாரதிதாசன் புதுமைப் பெண்ணைப் படைக்கிறார். இயற்கை நிகழ்வாகக் கூட்டப்பெறும் தலைவன் தலைவியரின் இன்ப அன்பு நிலைகளை எடுத்தியம்புவன சங்க இலக்கியங்களின் அகத்திணை பற்றிய பாடல்கள் 'சங்க காலம்போல் மானிடக் காதலைப் பற்றியே பாடுகிறார் பாரதிதாசன்; தெவ்வீகக் காதலைப்பற்றிப் பாடவில்லை. தலைவன், தலைவியர் பெயர் வெளிப்படையாகக் கூறப்படுகிறது; அதனால் அகப் பாடலாகாது என்று கூறலாம். ஆயின், அப் பெயர்கள் யாவும் கற்பனையே.

மக்கள் நுதலிய அகன்ஐந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொளப் பெறாஅர்

என்ற தொல்காப்பிய நூற்பாவின்படி இயற்பெயர் கூறினால்தான் அகப்பாடல் ஆகாது என்று கூறவேண்டும். 'மேனாட்டவர் நிலை கண்டு நம் நாட்டுப் பெண்களையும் உயர்த்தப் பாடுபடுகின்றார். சங்க காலத்திலும் பெண்களுக்கு அத்துணை உரிமை இருந்ததாகக் கூறவியலாது. கைம்பெண் மறுப்பைப் பற்றிப் பேசுகின்றார். இதுவே அவருடைய அஞ்சாமையைக் காட்டுகிறது. கைம்பெண்ணிற்கு ஏன் காதல் இல்லையென அப்பெண்ணே கேட்பதாக அமைத்துள்ளார். புதுமை இருப்பினும் பண்பும் அன்பும் மாறவில்லை.

உள்ளுறை உவமம்:

பாரதிதாசன் பாடல்களில் அகத்துறைகள் பல அமைந்துள்ளன. தொல்காப்பியக் காலத்திய அத்துணைத் துறைகளும்

இல்லையெனினும் புதுமையான துறைகளும் உள்ளன. வெறும் காதல் கவிதையானதினுல் முதல், கரு, உரிப் பொருட்கள் இடம் பெறவில்லை. எனினும் ஒரு சில பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. உள்ளுறை உவமங்களும் சில இடங்களில் அணி செய்கின்றன.

கோரிக்கையற்றுக் கிடக்குதண்ணே—இந்த
வேரிற் பழுத்த பலா

இந்த அடிகளில் சிறந்த உள்ளுறை உவமம் அமைந்துள்ளது.

புணர்ச்சி பாராட்டல்:

அவளிடம் பெற்ற நலத்தை "செந்தேனே தமிழோ—அவளுதவிய சுகம்" எனப் புணர்ச்சி பாராட்டி நிற்கிருன் தலைவன்.

நாணிக் கண் புதைத்தல்:

தலைவனைக் கண்ட தலைவி நாணிக் கண்புதைக்கிருள். அதைக் கண்ட தலைவன் அவள் நாணத்தை நீக்க முற்படுகின்ருன்.

நாணப்படுவது நாணயமில்லையடி—இளந்தையலே
காணப்படும் நிலவைக் கரம் பொத்தி விடுவதில்
ஆணழகன் சகித்தல் அருமை அருமையர்

என்று கூறி அவள் நாணத்தை நீக்குவதாக அமைத்துள்ளார்.

பசப்புறு பருவரல்:

மேலும் தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி பசலை நோயுறுவதாகச் சங்க இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. இவருடைய பாடலில் வரும் தலைவியின் நிலையும்

"அவள் ஒரு வெள்ளை நூல்போல் ஆய்விட்டாள்"

என்று கூறத்தக்க நிலையில் உள்ளாள் என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி.

இரவுக்குறி, பகற்குறி:

இரவுக்குறி, பகற்குறி அமைத்துத் தலைவன் தலைவியர் சந்தித்தல் சங்க கால வழக்கு. இங்கும்

பூங்கொடியாள் வருவதாய் நேற்றெனக்குச்சொன்ன
நல்ல இசா வருவதற்கு வழிதானோ இல்லை.

என்று கூறும் தலைவன் வாயிலாக இரவுக்குறி அமைத்துள்ள திறத்தினை அறியலாம்.

தலைவியை எதிர்நோக்கி நிற்கும் தலைவனுக்குத் தன் மையலைத் தீர்க்க ஒரு வழியுந் தோன்றவில்லை; அதனை அவனே கூறுகின்றான்;

"என்றன் மையலினைப் பொறுக்க ஒருவழியுங் காணேன்"
என்பதாக உள்ளது.

தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி வாடுதல் இயல்பு. பாலும் கசந்து பழமும் வெறுத்தலைச் சங்க இலக்கியங்களும் கூறுகின்றன. இவர் படைத்த தலைவியைப் பற்றியும்,

அடி, கன்னி உனக்கும் கசந்ததுவோ
காய்ச்சிய பசும் பாலே

என்று கூறப்பட்டுள்ளது

தூது விடுதல் :

தலைவனுக்கும் தலைவிக்கும் இடையே தூது செல்பவள் தோழி. இவருடைய படைப்புக்களிலும் இந்த அமைப்பினைக் காணலாம்.

கழற்றெதிர் மறை :

கைப்பிடியில் கூட்டிவரக் கட்டளை இட்டாள் எனநீ
செப்புகின்றாய் வாழியவே வாழி – நான்
ஒப்பவில்லை என்றுரைப்பாய் தோழி

எனத் தலைவியின் கழற்றெதிர் மறுத்தலை பாரதிதாசன் பாடல்களில் காணலாம்.

நெஞ்சோடு புலத்தல் :

தன்னுடைய நெஞ்சோடு புலர்ந்து கூறுந் தலைவன்,

மருந்து கேள்! அவளை நெஞ்சமே,
மறந்து போ! துன்பம் இல்லை!

என்று மொழிகின்றான்.

உற்றது உரைத்தல் :

தனக்குற்ற துயரைத் தன்னுடைய தோழனுக்குக் கூறுமுக மாக தலைவன் உற்றது உரைக்கின்றான்.

எனைக் கண்ட தோழன் காதில்
ஏந்திழை பிரிந்த துன்பம்
தனைச் சொன்னேன்

இவ்வாறு தன்துயர் கூறித்தன் துயர்நீக்கத் தோழன் உதவியை நாடுகின்றான்.

நோக்குவ எல்லாம் அவையேபோறல் :

அவனுக்கு அவன் காதல் கண்களுக்குக் காணும் காட்சிகளி லெல்லாம் தலைவியே நிறைந்து நிற்கிறாள். இதுவே நோக்குவ எல்லாம் அவையேபோறல் என்னும் துறையின் பாற்படும்.

ஏட்டினில் கவிதை தன்னில்
இவளைத்தான் காணுகின்றேன்

கூட்டினிற் கிளியும் வானில் குளிரிளம் பிறையும் வீட்டினில் திருவிளக்கும் தலைவனுக்குத் தலைவியின் அழகையே விளக்கி நிற்கின்றன.

உருவெளித் தோற்றம் :

தலைவியை எண்ணி ஏங்கும் தலைவனுக்கு அவள் தோற்றம் தெரிகிறது. அதைப் பிடிக்க எண்ணி, ஏமாறுகின்றான் அவன்.

சிந்தையில் தெரிவாள்; கையால்
தீண்டுங்கால் உருவம் மாறி
அந்தரம் மறைவாள்

இவ்வாறு அலைக்கழிக்கும் அவளையே நினைந்து அவள் நினைவாய்

... ... அன்னாள்
தண்டைக்கால் நடை நினைந்து
தான் அதுபோல் நடந்தும்
ஒண்டொடிச் சிரிப்பை எண்ணி
உதடு பூத்துக் கிடப்பான்

வாயில் அமைத்தல் :

தலைவனும் தலைவியும் ஒருவர்க்கொருவர் கடிதம் எழுதி வாயில் மூலமாக அனுப்பிக்கொள்வதாக ''எதிர்பாராத முத்தம்'' என்னும் நூலில் கூறுகின்றார். இது புதுமையாகும்; சங்க மரபினின்றும் மாறுபட்டது.

''இந்தத் திருமுகம் புனிதர்க் கென்றே''

தலைவி அனுப்ப அதனைப்பெற்ற தலைவன்

எழுத்தினை விழிகள் தாவ
இதயத்தால் வாசிக்கின்றாள்

தூது விடுவதற்குப் பதிலாகத் தலைவி அஞ்சல் விடுக்கிறாள். இது காலத்துக்கு ஏற்ற புரட்சி என்று கூறின் மிகையன்று. அதே சமயத்தில் அது தூதாகவும் இலங்குகிறது வாயில் மூலமாய் அனுப்புவதால்.

தலைவி நலம் பாராட்டுதல்:

தலைவியும் தலைவனைப் புகழ்வதாய் அமைந்துள்ளது புதுமை யாகும்.

நீ தூரம் இருக்கின்றாய் ஓகோகோ
நினைப்பிழந்தேன் என்துரையே

இத்தகு மரபு சங்க இலக்கியத்தில் இல்லை.

ஆற்றியிருத்தல்; ஆற்றுவித்தல்

தலைவி, தலைவன் பிரிந்தபின் ஆற்றியிருத்தலையும் அவளைத் தோழி ஆற்றுவித்தலையும் அழகுறப் படைத்துள்ளார்.

நினையாரோ தோழி
தினையேனும் எனை
நினையாரோ தோழி

என்ற தலைவிக்கு அவளை ஆற்றுவிக்கும் முகமாகத் தோழி

அன்றவர் சென்ற வழியில்
ஆண்யானை பெண்யானையின் பசியை
நின்ற யாமரம் உரித்தூட்டல் காண்பார்
நின்நிலை எண்ணி இன்றே திரும்புவார்

என்று கூறுகின்றார். இப்பாடல்கள் சங்கப் பாடல்களின் கருத்துக்கள் என்ற முத்துக்களைத் தன்னகத்தேகொண்டு இலங்குகின்றன.

இவ்வாறு பழமையும் புதுமையும் விரவ, அகத்துறை அமைய நூல் இயற்றிய திறம் புரட்சிக் கவிஞரையே சாரும்.

தமிழகம் தந்த இந்த நூற்றாண்டின் புரட்சிக் கவிஞர் பாரதிதாசன், வரும் நூற்றாண்டுகளுக்கும் வாழ்ந்து தமிழின் புகழை உயர்த்துவார் என்பது தேற்றம்.

வளையும் குண்டலமும்

இரா. செயபாலன்

அ. வீ. வா. நி. திருபுட்பம் கல்லூரி, பூண்டி

மொழிகள் பல. அவற்றுள் வளமும், வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்க மொழிகள் சிலவே. அவற்றுள் நம் தமிழ் மொழியும் ஒன்றாகும். சங்கப் பனுவல்கள், சங்கம் மருவிய நூல்கள், இடைக்காலக் காப்பியக் கருவூலங்கள், பிற்காலச் சிற்றிலக்கியங்கள் இன்னோரன்ன இலக்கிய வளஞ்செறிந்தது தமிழ் மொழியாகும். இலக்கிய வளம் மட்டுமன்று; தொல்காப்பியம் போன்ற சிறந்த வாழ்விலக்கணத்தையும், மொழி இலக்கணத்தையும் கொண்டு தன்னேரில்லா மொழியாக – இயங்கும் மொழியாக – உலகத்துப் பல்வேறு நாடுகளிலும் பேசப்பட்டுவரும் உலக மொழியாகத் திகழ்ந்து வருவதை யாவரும் அறிவர்.

அத்தகு தமிழ் இலக்கிய உலகில், காப்பியங்கள் தனியிடத்தைப் பெற்று மிளிர்வதைக் காண்கிறோம். சிலம்பு–மேகலையாகிய இரட்டைக் காப்பியங்கள், சிந்தாமணி, வளையாபதி குண்டலகேசி என்பன தமிழில் ஐம்பெருங்காப்பியங்கள் என்னும் பெயரினைப் பெறுகின்றன. அவற்றுள்ளும் இரட்டைக் காப்பியங்களும், தேவரின் சிந்தாமணியும் யாவர் உள்ளத்தும் செவ்வனே இடம் பெற்றுள்ளன. வளையாபதி–குண்டலகேசிப் பாடல்கள் கற்றோர் மாட்டுக்கூட சரிவர இடம் பெறவில்லை என்பது வருந்தத்தக்கதொன்றாகும். அவ்விரு காப்பியச் செய்யுட்கள் குறித்து ஓராற்றான் எடுத்துக் கூறுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

வளையாபதி வரலாறு:

ஐம்பெருங் காப்பியங்களுள் ஒன்றாகத் திகழும் வளையாபதி என்னும் இந்நூல் இக்காலத்துக் கிடைக்கப்பெறவில்லை ஆயினும் அதன் பாடல்கள் சிலவற்றை அடியார்க்கு நல்லார், அரும்பத உரையாசிரியர் தத்தம் உரைகட்கு மேற்கோளாக எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர். இப்பெரும் புலவர் பெருமக்கள் இச்செய்யுட்களை எடுத்தாண்டிருப்பதிலிருந்து இந்நூலின் சிறப்புகளை ஒருவாறு அறிந்துகொள்ள முடிகிறது, இருப்பினும் இக்காப்பிய ஆசிரியர் யார்? காப்பியக் கதை யாது? போன்றவற்றை அறிந்துகொள்ள முடியவில்லை. நமக்குக் கிடைத்துள்ள செய்யுட்களின் எண்ணிக்கை எழுபத்திரண்டேயாகும். இச்செய்யுட்களை ஆராய்ந்தறியின் இந் நூல் ஆருகத சமயத்தைப் பரப்பவே எழுதப்பட்டது என்பதையும் அறியலாம்.

குண்டலகேசி வரலாறு

வளையாபதி போன்றே குண்டலகேசியும் முழுஅளவிற் கிடைக் கப்பெறாத காப்பியமாகும். பலவிடங்களிலும் மேற்கோள் செய்யுட்க ளாகவே இவை காட்டப்படுகின்றன. இந்நூல் குறித்துப் பெரும் புலவர் சோமசுந்தரனார் கீழ்க்கண்ட கருத்தைத் தெரிவிக்கின்றார்.

> "குண்டலகேசி என்பது பௌத்த மதத் சார்புபற்றி
> அம்மதத்திற்குப் பெரும்பகையாக இருந்த ஆருகத
> சமயக் கொள்கைகளை குற்றங் கூறி அவ்வாருகத
> மதத்தின் இறுமாப்பை யடக்க எடுத்தவொரு
> சொற்போர் நூலே".

இக்கூற்றினின்றும் குண்டலகேசி பௌத்த மதச் சார்பு பற்றியது என்றும், ஆருகத சமயத்தைச் சாடப் புறப்பட்ட நூல் என்பதும் தெளிவாகிறது.

'குண்டலகேசி' என்பது காப்பியத் தலைவியின் பெயராகும். இவள் வரலாற்றை 'நீலகேசி' என்னும் நூல் துணைகொண்டு ஒருவாறு அறிந்துகொள்ளலாம். ஆருகத சமயம் குறித்து நாத குத்தனார் என்பவரோடு ஆவணம் என்னும் நகரத்திலே சொற் போர் செய்து அவரைத் தோற்கடித்துத் தன் பௌத்தமதக்

கோட்பாடுகளை குண்டலகேசி பரப்ப முயன்றுள் என்பதை அறிந்துகொள்கிறோம். நீலகேசியின் உரையினின்றும் வேறுசில நூல்களினின்றும் இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள குண்டலகேசிச் செய்யுட்கள் பத்தொன்பதேயாம்.

வளையாபதியும் குண்டலகேசியும் தத்தம் சமயம் குறித்த கொள்கைகளைப் பேசினும், மனித சமுதாயம் வாழ்வில் கடைப் பிடித்து ஒழுக வேண்டிய பொது ஒழுகலாறுகள் பலவற்றை எடுத்துச் சொல்லக் காண்கிறோம். அத்தகு கருத்துக்களில் தமிழ்ப் பெருநூல்கள் பலவற்றோடு இவை ஒத்துச் செல்வதையும் பார்க் கின்றோம். இல்லறச் சிறப்புக் குறித்தும், தவத்தின் மாண்பு குறித்தும், பொய்யுரைத்தல், கட்குடித்தல், பிறனில் விழைதல் போன்ற வாழ்வுக் குற்றங்களை கடிந்துரைத்தும், வாழ்வுச் செம்மைக்குக் கொள்ளவேண்டிய தள்ளவேண்டிய பண்புகள் குறித்தும் இவ்விரு நூல்களும் 'சிறந்த கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறுகின்றன. சில நெறிகள் குறித்து இவண்கண் ஆய்வோம்.

கற்பு நெறி :

சமுதாயத்தின் சீரான போக்கிற்குக் குடும்ப வாழ்க்கை- இல்லறம் ஓர் அடிப்படையான காரணம். மனித இனத்தில் பரவலாகக் காணப்படும் ஒழுக்கக் குறைபாடுகட்கும், அமைதி யற்ற போக்கிற்கும் முறைகேடான குடும்ப வாழ்வே நுண்ணிய காரணமாகும். தலைவனும் தலைவியும் நடத்தும் மனமொத்த இனிய காதல் வாழ்வு அரசுகாக்கும் நுண்ணிய வேராகக் கருதப்படு கின்றது. இத்தகு சிறப்பினையுடைய இல்லறத்தை இனிதே நடத்தும் தலைவன் தலைவியரை நாடும் ஊரும் நனிபுகழ்ந்து பாராட்டும். இப்புகழ்ச்சி இருவர்க்கும் பொதுவாயினும் அப் புகழ்ச்சிக்குக் காரணம் தலைவியே யன்றோ?

மனைமாட்சி யில்லாள்கண் இல்லாயின் வாழ்க்கை
எனைமாட்சித் தாயினு மில். (குறள்-52)

புகழ்புரிந் தில்லிலோர்க் கில்லை யிகழ்வார்முன்
ஏறுபோற் பீடு நடை (குறள்-59)

போன்ற வள்ளுவங்கள் மனையறம் தெய்வத்தன்மையாய் விளங்கு தற்குக் கற்புடை மகளிரே காரணம் என்பதை அறிவிக்கின்றன.

இத்தகு கற்புடைப் பெண்டிர் மழை பெய்கெனப் பெய்யா நிற்கும். "வானம் பொய்யாது; வளம்பிழைப் பறியாது; நீணில வேந்தர் கொற்றஞ் சிதையாது; பத்தினிப் பெண்டிர் இருந்த நாடு" என்னும் கண்ணகி குறித்த காந்தியடிகள் கூற்று ஈண்டு நினையத்தகும். இக்கருத்துதனை வளையாபதி ஆசிரியர் மிக அழகாகத் தம் நூலில் எடுத்தாள்வது நினைந்து மகிழ்தற்குரியது.

நாடு மூரு நனிபுகழ்ந் தேத்தலும்
பீடு றும்மழை பெய்கெனப் பெய்தலும்
கூட லாற்றவர் நல்லது கூறுங்காற்
பாடு சான்மிகு பத்தினிக் காவதே... (வளை: 7)

என்பதே அந்நூற்பாவாகும்.

எது அறம்?

ஒரு துறவி; கையிலே உண்கலத்தைத் தாங்கிக் கருத்திலே அறநெறியைத் தாங்கி நிற்கின்றான். நன்கலம் நிறைய கவின்சோறு, 'காக்கை குருவி எங்கள் சாதி' என்பது போலப் பகுத்தறிவற்ற பட்சி சாதியினைக் கூவியழைத்து உண்பிக்கின்றான். "காணார் கேளார்; கால்முடப்பட்டோர்; பேணுநர் இல்லோர்; பிணிநடுக்குற்றோர் யாவரும் வருக" என அழைத்து உண்பிக்கின்றான். இச்செயல் மூலம் வாழ்வில் பெறமுடியாத பேறுதனைப் பெற்றுவிட்டோம் என்னும் பெருமகிழ்ச்சி அந்தத் துறவிக்கு. இக்காட்சிதனைக் கண்ணுறுகிறான் ஒரு வழிப் போவான். கண்டவன் வியந்து நிற்கின்றான். துறவியின் இச் செயலுக்குக் காரணமறிய துறவிபாற் சென்று வினவுகின்றான். 'ஐயன்மீர்! பெற்ற பெருஞ் சோற்றை நீயே உண்டு மகிழாமல் பகுத்துண்டு பல்லுயிர் ஓம்புகின்றாயே! உன் விந்தைச் செயலுக்குக் காரணம் யாது?' என்றான். அதற்குத் துறவி, 'அன்பனே! இந்த யாக்கையைப் பற்றி உனக்குத் தெரியாது. மக்கள் யாக்கை உணவின் பிண்டம்' என்றும் 'என்பும் தடியும் உதிரமும் யாக்கையென்று, அன்புறு மாக்கட்கு அறியச் சாற்றி, வழுவொடு கிடந்த புழுவின் பிண்டம்' என்றும் பெரியோர் கூறுவர். வாழ்வென்னும் சோலையினின்றும் இந்த யாக்கை என்னும் பழுமரம் எப்போது விழும் என்பது யாருக்கும் தெரியாது. காலனும் காலம் பார்த்து நமதுயிரை

வெளவிச் செல்வான் 'இளமையோ நில்லாது; வளம்தரும் வான் பெருஞ் செல்வமோ் நில்லாது. இறுதிக்காலத்து உறுதி தருவது மிக்க அறமே. அதுவே விழுத்துணையாக இருப்பது எனவே தானம் செய்' என்று பெரியோர் சொல்லிச் சென்றுள்ளனர். அதுவும் கூன், குருடு, நொண்டி போன்ருேர்க்கு அள்ளித் தருகிறேன் என எண்ணுகிருயா? முடிந்தார்க்குக் கொடுப்பது அறத்தை விலை பேசுவதாகும். ஆற்ரு மாக்கள் அரும்பசி களைவதே தலைசிறந்த அறமாகும். ஞாலத்து அறங்களுள் பசிப்பிணி போக்கும் அறமே பேரறமாகும். உலகத்து உடற்பிணி மருத்துவர் குறைந்து பசிப்பிணி மருத்துவர் பெருக வேண்டும் – எனச் சொல்லி முடித்தான். இக்கருத்தினை,

துற்றுள வாகத் தொகுத்து விரல்வைத்தது
எற்றுக்கு அஃதென்னின் இதுவதன் காரணம்
அற்றமில் தானம் எனைப்பல வாயினும்
துற்றவிழ் ஒவ்வாத் துணிவென்னு மாறே–(வளை-18)

என்னும் பாடல் மூலம் 'வளையாபதி' விளக்கக் காணலாம்.

எது மெய்யுணர்வு?

*ஒரு பேரரசன் சிற்றரசன் திறை செலுத்தவில்லை என்பதை அறிந்தான். ஆருச் சினங்கொண்டான். சிற்றரசனைக் கைது செய்து கொணரப் பணித்தான். வந்த அரசனைச் சிறையில் அடைக்க உத்தரவிட்டான். சிற்றரசனின் முகத்தை உற்றுநோக்கினுன். அவன் முகத்தில் எவ்வித சஞ்சலமுமில்லை. எவ்விதத் துன்பக் குறியும் காணப்படவில்லை. மறுநாட் காலை சிற்றரசனை சிறையினின்றும் விடுவிக்கச் சொன்னுன். அப்போது அவன் முகத்தில் எவ்வித மகிழ்ச்சிக்குறியும் காணப்படவில்லை. சினம் கொண்ட பேரரசன் சிற்றரசனைத் தூக்கிலிட ஆணையிட்டான். அதுபோதும் அவன் முகத்தில் எவ்விதத் துன்பக்குறியும் தென்படவில்லை. பேரரசன் சிற்றரசனின் போக்கிற்குக் காரணம் வினவினுன். சிற்றரசனும் காரணம் பகர்ந்தான்.

மனித வாழ்வு நீர்க்குமிழி போன்றது. அது இன்ப துன்பங்களின் கூட்டுக் கலவை. ஒரே தெருவில் ஒருபக்கம் நெய்தல்

ஓசையும், மறுபக்கம் முழவோசையும் கேட்கக் காண்கிறோம். ஒருபக்கம் மணமுடிந்தோர் இன்பம் எய்த மறுபக்கம் கணவனை இழந்த காரிகை கண்ணீர் மல்கக் கையற்றுக் கலங்கி நிற்பதையும் காண்கிறோம். இருவேறு நிலைகளைக் கொண்ட இவ்வுலகின் இயல்பினை நன்குணர்ந்தோர் கிடைத்தற்கரிய இவ்வுலக வாழ்வினை இனிதாக்கிக் கொள்ளவேண்டும். வினையின்-விதியின் ஆற்றலை யாரே அளக்க வல்லார்? வினையின் ஆற்றல் 'வருங்கால முணர்வோரையும் மயங்கி நிற்கச் செய்துவிடும்'. வாழ்வில் தீமையும், நன்மையும் பிறர்தர வருவன அல்ல; சாதலும் புதுமையன்று; நீர்வழிப் புணை செல்வதுபோல இந்த ஆருயிர் வினைவழி செல்லும் தன்மையது. எனவே, மெய்யுணர்வு உடையோர் வாழ்வு வரும்போது மகிழமாட்டார்; தாழ்வு வரும்போது மருளமாட்டார். வாழ்வும், தாழ்வும் சமம் எனக் கொண்டு பெற்ற பெருவாழ்வைப் பெரு நெறிக்கு இட்டுச் செல்வர்.

மறிப மறியும் மலிர்ப மலிரும்
பெறுப பெறும்பெற் றிழப்ப விழக்கும்
அறிவ தறிவார் அழுங்கார் உவவார்
உறுவது உறும்என் றுரைப்பது நன்று — (குண் : 18)

எனச் சொல்லி முடித்தான். இச் செய்திதனைக் குண்டலகேசி கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறது.

வேரிக் கமழ்தா ரரசன்விடு கென்ற போழ்தும்
தாரித்த லாகா வகையாற்கொலை சூழ்ந்த பின்னும்
பூரித்தல் வாடுதல்என் றிவற்றுற் பொலிவின்றி நின்றான்
பாரித்த தெல்லாம் வினையின் பயனென்ன வல்லான்.
(குண்ட : 19)

வளையாபதியும் குண்டலகேசியும் மற்றுமோர் இரட்டைக் காப்பியங்கள். வாழ்வுக்கு வேண்டிய நுண்ணிய பகுதிகளையெல்லாம் செம்மையாக எடுத்துக் கூறுகின்ற இவ்விலக்கியப் பாடங்களை அறிந்து கொள்ளாமல் இருத்தல் தகுமோ?

*நிகழ்ச்சி வர்ணனை கற்பனையே.

பரிபாட்டு

ந. வீ. செயராமன்
அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகம்

பண்டைக்காலத்தில் பெருமைக்கும் சிறப்புக்குமுரியதாகப் போற்றப்பட்ட பரிபாடல் என்னும் பாவகை பிற்காலத்தில் முற்றிலும் வழக்கொழிந்து வீழ்ந்த வரலாறு இக்கட்டுரைக்கண் ஆயப் பெறும்.

பெயர்க்காரணம்

பரிபாடல் என்பது பரிந்த பாட்டாய் வருவது. பரிந்த பாட்டு அல்லது பரிந்து வருதல் என உரையாசிரியர்கள் கூறும் தொடர் இப்பாவகையின் பெயர்க் காரணத்தை உணர்த்தும் என்பர். பரிந்து வருதல் என்பதற்குத் தொடர்த்து வருதல் என இளம் பூரணரும் ஏற்றுவருதல் எனப்பேராசிரியர் நச்சினுர்க்கினியரும் விளக்கம் கூறுவர். பலவுறுப்புக்களோடும் தொடர்ந்து வரும் என்பர் இளம்பூரணர். நான்கு பாவிற்குமுரிய பலவடியும் ஏற்று வரும் என்பர் பேராசிரியர் நச்சினுர்க்கினியர். மிகுதியான எண்ணிக்கையளவு கொண்ட அடிகாறும் பரந்துபட்டு ஓடுதலாற்ருன் இப்பாவகை பரிபாடல் எனப்பெயர் பெற்றது என்பதே பொருந்தும். பலவகை உறுப்புக்களோடு தொடர்ந்து நான்கு பா்விற்கு முரிய பல வடிகளையும் ஏற்றுப் பரந்துபட்டு ஓடும் இயல்பிற்ருக இப்பரிபாடல் விளங்குதல் அறியலாம்.

வேறுபெயர்

வெண்பா, வெள்ளை என்றும், ஆசிரியம், அகவல், செந்தூக்கு என்றும், கலிப்பா், முரற்கை என்றும் தொல்காப்பியர் காலத்தில்

பாவகைகள் வேறு பெயர்களாலும் சுட்டப்பட்டதையொப்ப, பரிபாடற்கும், பரிபாடல், பரிபாட்டு என இருவகைப் பெயர்கள் கூறப்பட்டன.

வெண்பாவகை

தொல்காப்பியர் வெண்பாவின் வகைகளை ஆறு என்று கூறுவதாக இளம்பூரணரும், ஐந்து என்று கூறுவதாகப் பேராசிரியர் நச்சினார்க்கினியரும் மொழிப. பரிபாடல் என்னும் பாவகை தொல்காப்பியரால் வெண்பாவின் வகைகளில் ஒன்றாகவே கூறப்படுகின்றது. (தொல். பொருள். இளம். 423)

இப்பாவகைகள் பகுக்கப்பட்ட முறையை விளக்கும் இளம்பூரணர், அளவால் பகுக்கப்பட்டவை நெடுவெண்பாட்டு, குறுவெண்பாட்டு எனவும், பொருளால் பகுக்கப்பட்டவை கைக்கிளைப் பாட்டு அங்கதச் செய்யுள் எனவும், இனத்தால் பகுக்கப்பட்டது பரிபாட்டு எனவும், அளவாலும் பொருளாலும் இனத்தாலும் பகுக்கப்படாதது 'ஒத்தவை' என வரும் அளவியல் வெண்பா என்றும் கருத்துரைப்பர்.

இவற்றுள் இனத்தால் பகுக்கப்பட்டது பரிபாடல் என்பதில் இனமாகக் கூறப்பட்டவை யாவை என்பது சிந்திக்கத்தக்கது. பரிபாடல் பலவகை உறுப்புக்களோடும் தொடர்ந்து வருவதாதலால். இவண், இனம் என்னும் பெயரால் இளம்பூரணரால் குறிப்பிடப்படுபவை பரிபாடல் பெற்று வரும் உறுப்புக்களேயாம்.

தொல்காப்பியரால் வெண்பாவின் ஒருவகையாகச் சுட்டப்பட்ட இப்பரிபாடல், பிற யாப்பியல் நூல்களில் அங்ஙனம் கூறப்படவில்லை. தொல்காப்பியத்தின் 'இணைநூல்' என்று சுட்டப்பெறும் காக்கைபாடினியத்துள்கூட பரிபாடல் இலக்கணமும், அது வெண்பா வகையினது என்றும் மொழியப்பெறுமை பெரிதும் நினையத்தகும். எனவே, தொல்காப்பியர் காலத்தில் நிலைபெற்றிருந்த தொல்காப்பியக் கொள்கை, காக்கைபாடினியக் கொள்கை என்னும் இருவேறு கொள்கைகளில், தொல்காப்பியக் கொள்கையில் மட்டும் வெண்பா என்னும் இயற்றமிழ்ப் பாவகையாக பரிபாடல் வாழ்ந்து மறைந்தது எனலாம்.

இலக்கண நூற்பாக்கள்

பரிபாடல் இலக்கணத்தைக் கூறுவனவாய் நான்கு நூற்பாக்களும், பரிபாடலுக்குரிய சிறப்புப் பொருளமைதி சுட்டுவதாய் ஒரு நூற்பாவும் தொல்காப்பியத்தில் ஐந்து நூற்பாக்கள் அமைந்துள. இவை கூறும் செய்திகள் பற்றி இவண் ஆய்வோம்.

பொது இலக்கணம்

பரிபாடலின் பொதுஇலக்கணத்தை உணர்த்தும் வகையில் அமைந்தது பின்வரும் நூற்பா.

'பரிபா டல்லே தொகைநிலை வகையின்
இதுபா என்னும் இயனெறி இன்றிப்
பொதுவாய் நிற்றற்கும் உரித்தென மொழிப'
(தொல். பொருள். இளம். நூ 425)

பொதுவாய் நிற்றலாவது ஆசிரியம் வஞ்சி வெண்பாக்கலி என்றோதப்பட்ட எல்லாப்பாவின் உறுப்பும் உடைத்தாதல் என்று இளம்பூரணர் விளக்கம் கூறுவர்.

'பொதுவாய் நிற்றற்கும்' என்பதில் அமைந்த உம்மை எதிரது தழீஇய எச்சவும்மையாக இளம்பூரணராலும், இறந்தது தழீஇய எச்சவும்மையாகப் பேராசிரியர் நச்சினார்க்கினியராலும் கொள்ளப் பட்டுள்ளது. எனவே பின்னுள்ள நூற்பாவின் கருத்தைத் தழுவு வதாய் இளம்பூரணரும் முன்னுள்ள நூற்பாவின் கருத்தைத் தழுவுவதாய்ப் பேராசிரியர் நச்சினார்க்கினியரும் கொள்வர். இம் முறையில் இருசாராரும் பரிபாடலை இரண்டிரண்டு வகையாக்குவர்.

பொதுவகையால் நான்கு பாவின் உறுப்புக்களைப் பெற்று வருவது, பின்னே கூறப்படும் கொச்சகம் அராகம் சுரிதகம் எருத்து முதலாய உறுப்புக்களைப் பெற்று வருவது என இருவகை யாக இளம்பூரணராலும், வெண்பா உறுப்பாக வருவது, பொது வகையால் நான்கு பாவின் உறுப்புக்களைப் பெற்று வருவது என இருவகையாகப் பேரா்சிரியர் நச்சினார்க்கினியராலும் பரிபாடல் இவண் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

இப்பகுப்பு முறையில் இளம்பூரணர் கொள்கையே சிறப் புடையது. இளம்பூரணர் கூறியாங்கு இருவகையாகப் பரிபாடல்

பகுக்கப் பெறுதலே சால்புடைத்து. பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் கருத்துப்படி உம்மையை இறந்தது தழீஇய எச்சவும்மையாகக் கொள்வது பொருந்தாது. எனவே இளம்பூரணர் கருத்துப்படி எதிரது தழீஇய எச்சவும்மையாகக் கொண்டு இருகூருக்கி மொழிவதே சிறப்புடையது.

உறுப்புக்கள்

பரிபாடலின் உள்ளுறுப்புக்களாய் வருவன கொச்சகம் அராகம், சுரிதகம், எருத்து என்பனவும் சொற்சீரடி, முடுகியலடி என்பனவும் ஆம். தொல்காப்பியர் இவ்வுறுப்புக்களை இரு நூற்பாக்களால் மொழிவர். (தொல். பொருள். இளம். 426, 427). இங்ஙனம் உறுப்புக்களை இரு கூருக்கி மொழிதலால் முன்னுள்ள உறுப்புக் களளவு பின்னுள்ள உறுப்புக்கள் இன்றியமையாதவை அல்ல என்பது பெறப்படும். உரையாளர்கள் இவ்வேறுபாட்டைச் சுட்ட வில்லை.

கொச்சகம்

பரிபாடலில் மிகுதியும் பயின்று வருவது கொச்சகம் என்னும் உறுப்பு. கொச்சகமென்பது ஐஞ்சீராக்கி வரும்; ஆசிரியவடி. வஞ்சியடி, வெண்பாவடி, கலியடி என்னும் அடிவகைகளைப் பெற்றுவரும்; வெண்பா வியலாற் புலப்படத் தோன்றும் என இளம்பூரணர் இவ்வுறுப்பை விளக்குவர்.

'ஓராடையுள் ஒருவழியடுக்கியது கொச்சகமெனப்படும்; அது போல ஒரு செய்யுளுள் பல குறள் அடுக்கப்படுவது கொச்சகமென்ப் பட்டது' எனப் பேராசிரியரும், 'பலகோடுபட அடுக்கியுடுக்கும். உடையினைக் கொச்சகமென்பவாகலின், அதுபோலச் சிறியவும் பெரியவும் விராஅயடுக்கியும் தம்முள் ஒப்ப வடுக்கியும் வரும் செய்யுளைக் கொச்சகம் என்ருர்' என நச்சினார்க்கினியரும் இவ்வுறுப்பை விளக்குவர்.

பேராசிரியர் விளக்கத்தில் 'பலகுறள் அடுக்கப்படுவது' என்பது தெளிவின்றி அமைந்துள்ளது எனினும் பேராசிரியர் ஆண்ட உவமையையே நச்சினார்கினியர் ஆண்டுள்ளமையால் இருவர்தம் கருத்தும் ஒன்றே என்பது பெறப்படும். நச்சினார்க்கினியர்

அடுக்கி வருவனவாகக் கூறிய உறுப்புக்களையே இளம்பூரணர் விரித்துரைத்தார் எனக் கொள்ளலாம். எனவே ஐஞ்சீரடி, ஆசிரியவடி வெண்பாவடி, வஞ்சியடி, கலியடி என வரும் சிறியவும் பெரியவுமாய உறுப்புக்கள் தம்முள் விரவியும் ஒத்தும் அடுக்கி வெண்பாவியலாற் புலப்படத் தோன்றுவதே கொச்சகம் என்னும் உறுப்பு எனக் கொள்ளுதல் சாலும்.

அராகம், சுரிதகம், எருத்து, சொற்சீரடி, முடுகியலடி என்பவை பரிபாடலின் பிற உறுப்புக்கள். இங்ஙனம் தொல்காப்பியர் பரிபாடற்கண் பயின்று வரும் உறுப்புக்களை விளக்கியுள்ளார். இருபத்தைந்தடி முதலாக நானூறடி ஈறுகவும் பரிபாடல் வருதல் உண்டு எனப் பாடலின் அடியளவும் தொல்காப்பியரால் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் கூறிய உறுப்புக்களுக்கு மேலும் கொண்டு நிலை (எருத்தம்) பேரெண், இடையெண், அளவெண், சிற்றெண் முதலாய அம்போதரங்கம் ஆகியனவும் தனிச்சொல்லும் பரிபாடற்கண் பயின்று வந்துள்ளதைப் 'பரிபாடல்' இலக்கியத்துள் காணலாம். எனவே தொல்காப்பியர் பரிபாட்டிற்கு ஓதிய உள்ளுறுப்புக்கள் அவர் காலத்துக்குப் பின்னர் வரையறை யின்றியும் வரத் தொடங்கியதை அறிகிறோம்.

பொருண்மை மாறுபாடு

தொல்காப்பிய அகத்திணையியலில் அகப்பொருண்மையைப் பாடுதற்குக் கலிப்பாவும் பரிபாடலும் சிறப்புரிமையுடைய பாவகைகள் என்று கூறப்பட்டுள்ளன. (தொல். பொருள். 56.) செய்யுளியலிலும் பரிபாடலின் பொர்ருண்மையைக், காமம் கண்ணிய நிலைமைத்தாகும்' என்றே வழிமொழியும் நிலையில் தொல்காப்பியர் மொழிவர்.

எனினும் பரிபாடல் இலக்கியத்துள் பொருண்மை நிலையிலும் மாற்றங்களைக் காணலாம். கடவுள் வாழ்த்து, நகர வண்ணனை, யாற்று வண்ணனை முதலாய பொருள்கள் இவ்விலக்கியத்துள் இடம் பெற்றுள.

பரிபாடல் இலக்கியத்தைக் கற்ற நிலையில் தொல்காப்பியத் திற்கு உரைவரையப்புகுந்த இளம்பூரணர் 'வாழ்த்தியல் வகையே

நாற்பாக்கும் உரித்தே' என்றமையால் வெண்பாவின் வகையாகிய பரிபாடற்கும் கடவுள் வாழ்த்துப் பொருண்மை உரியதெனக் கொண்டார். மேலும் அகத்திய நூற்பாவைக் காட்டி, மலை, யாறு, ஊர் முதலியவை பற்றிய வண்ணனையும் இப்பாவில் இடம் பெறும் என்றும் இவர் கூறினர்.

இசைத்தமிழ்ப் பாவகை

அகத்தியரால் கூறப்பட்டு, தொல்காப்பியரால் வழி மொழியப் பட்ட வெண்பா என்னும் இயற்றமிழ்ப் பாவின் வகையாகிய பரி பாடல் இலக்கணம் பிற யாப்பியலாரால் இலக்கண முறையிலும் கூடச் சுட்டப்பெறவில்லை. அங்ஙனம் சுட்டப்பெருமைக்கு அடிப் படைக் காரணம் இயற்றமிழ்ப் பாவகையாக விளங்கிய பரிபாடல் இசைத்தமிழ்ப் பாவகையாக மாற்றம் பெற்றமையேயாகும்.

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இசைப்பாடல்களை வரிப்பாடல்கள் என்றும் வழங்கினர். கானல்வரி, வேட்டுவவரி எனவரும் காதைப் பெயர்களமைப்பு இதனை விளக்கும். மேலும், 'வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கி' (சில. அர. காதை. அ. 29) எனவரும் தொடர் இசையாசிரியன் அமைதி கூறும் இடத்தில் பயின்றுள்ளதும் இவ்வுண்மையைப் புலனுக்கும்.

பரிபாடல், வரிப்பாடல், எனவரும் இசைப்பாடல்களைச் செந் துறைப் பாடல் எனவழங்கும் வழக்கு ஏற்பட்டதை யாப்பருங்கல விருத்தியுரையால் அறியலாம்.

இதனால், தொல்காப்பியர் காலத்தில் இயற்றமிழ்ப்பா வகை யாக விளங்கிய பரிபாடல் சங்க காலத்திலேயே உறுப்பு வகை யாலும் பொருண்மை வகையாலும் மாற்றம் பெற்றதோடு இசைத் தமிழ்ப் பாவகையாகவும் மாற்றம் பெற்றது என்றும், எனவே இயற்றமிழ்ப் பாவகைக்கு இலக்கணம் கூறவந்த யாப்பியலார் இசைத்தமிழ்ப் பாவகையாகிய பரிபாடற்கு இலக்கணம் கூறுது விடுத்தனர் என்றும் அறியலாம். இங்ஙனம் பரிபாடல் என்னும் பாவகை பிற்காலத்தில் முற்றிலும் வழக்கொழிந்து வீழ்ந்தது.

வல்லாண் முல்லை

நா. செயராமன்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

வல்லாண் முல்லை என்பது புறநானூற்றில் காணப்படும் ஒரு துறை. 'புல்லா வாழ்க்கை வல்லாண் பக்கம்' என்று தொல்காப்பியர் அதனை வாகைத்திணையில் விளக்குவார். 'புல்லா வாழ்க்கை என்பதற்குப்' பொருந்தாத வாழ்க்கையினையுடைய என்று இளம்பூரணரும், 'உயிர் வாழ்க்கையைப் பொருந்தாத' என்று நச்சினார்க்கினியரும் விளக்குவர். வலிமைமிகு ஆடவனது வீரத்தைப் பாடுவது இத்துறை எனலாம்.

புறப்பொருள் வெண்பா மாலையார் 'வல்லாண் முல்லை' என்று கூறுவார். அரசமுல்லை, பார்ப்பன முல்லை, அவைய முல்லை, கணிவன் முல்லை, மூதில் முல்லை, ஏருன் முல்லை, வல்லாண் முல்லை, காவல் முல்லை, பேராண் முல்லை, மறமுல்லை, குடைமுல்லை, சால்பு முல்லை என வாகைத்திணையில் கூறுவார். கார் முல்லை, தேர் முல்லை, இல்லாள் முல்லை பகட்டு முல்லை, பால் முல்லை, கற்பு முல்லை எனப்பொதுவியலில் துறைகள் வகுப்பார். உறழ்ச்சியாற் பெற்ற வெற்றியை வாகை எனவும் இயல்பாகப் பெற்ற-வெற்றியை முல்லை எனவும் கூறுகிறார். தலைவனது வீட்டையும் ஊரையும் அவன் இயல்பையும் கூறி அவன் வலிமையின் மிகுதியைப்பாடுவது வல்லாண் முல்லை என ஐயனாரிதனார் விளக்குவார்.

"இல்லும் பதியும் இயல்பும் கூறி
நல்லாண்மையை நலமிகுத்தன்று"
(புறப்பொருள் வெண்பாமாலை 177)

புறநானூற்றில் உள்ள வல்லாண் முல்லைப் பாடல்கள் 18. (புறம். 170, 178, 179, 180, 181, 313-325).

மூதில் முல்லையும் வல்லாண் முல்லையும்

புறநானூற்றில் மூதில் முல்லைப்பாடல்கள் 16 உள. (புறம். 279, 288, 289. 306, 308, 312, 326, 335)

"அடல் வேலாடவர்க்கன்றியும் மவ்வில்
மடவரல் மகளிர்க்கு மறமிகுத்தன்று" (பு. வெ. மாலை 175)

ஆடவரின் வீரமன்றிப் பெண்ணின் வீரம் பேசப்படுவது மூதில் முல்லைத்துறையென்பர்.

முதல்நாள் போரில் தந்தையையும் கொழுநனையும் இழந்த பெண் தன் ஒரே மகனையும் போருக்கு அனுப்பும் செய்தியை ஒக்கூர் மாசாத்தியார் பாடுவதும் (புறம். 279) 'ஈன்று புறந்தருதல் என்தலைக்கடனே' என்று தொடங்கிக் 'களிறு எறிந்து பெயர்தல் காளைக்குக் கடனே' என்று பொன்முடியார் பாடுவதும் (புறம். 312) மூதில் முல்லைக்குரியனவாம்.

நான்கு பாடல்களில் (புறம். 306, 326, 333, 334) பாடல் தலைவனது மனைவி பற்றிய குறிப்பு இருப்பதால் மட்டுமே அவை மூதில் முல்லை என வகுக்கப்பட்டன.

எஞ்சிய பாடல்களில் மூதில் முல்லைக்குரிய எக்குறிப்பும் காணப்படவில்லை. அவை வல்லாண் முல்லை என்றே கொள்ளப் படும். (விசயலக்குமி-நவநீதக்கிருட்டினன்-367; 1975)

மூதில் முல்லை எனும் துறை தொல்காப்பியரால் கூறப்பட வில்லை. வல்லாண் முல்லையிலிருந்து மூதில் முல்லை வளர்ந்திருக்க வேண்டும். இவ்விருதுறைகளும் ஒரே குடியில் உள்ள ஆணையும், பெண்ணையும் பாடத்தோன்றி வளர்ந்தன எனலாம். இவ்விரு துறையைச் சார்ந்த 34 பாடல்களும் பொதுக்கூறுகள் பல கொண் டுள்ளன. அவற்றைக் காண்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

இப்பாடல்களில் முல்லை நில வருணனை அமைந்துள்ளது. பாடல் தலைவனது ஊரை வருணிக்கும்போது முல்லைப் பகுதியே பேசப்படுகிறது.

மன்றத்தில் உள்ள விளாமரத்திலிருந்து வீழ்ந்த விளாம் பழத்தைக் கருங்கண் எயிற்றி காதல் மகனொடு யானைக்கன்று எடுக்கும் காட்சி (புறம். 181) முன்றிலில் மரநிழலில் வேட்டுவன் துயில மானிரண்டுமகிழ்ந்து விளையாடக் கணவன் எழுதலும் அஞ்சிக் கலையே பிணைவயின் தீர்தலும் அஞ்சி வீட்டிற்குள் செல்லாமல் மனையர்ள் அர்ந்திருக்கும் காட்சி (புறம் 320) கூவல் தோண்டிய சில்நீர்பெய்த சீறில் முன்றில், முயல், பொறிப்புறப் பூழின்சேவல், கோட்டெலி, வரகு, வேட்டுவச்சிருர் பற்றிய குறிப்புக்கள் ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

முல்லை நிலத்து வேட்டுவர், இடையல், உழவர் வாழ்க்கை இப்பாடலில் காட்டப்படுகின்றன.

எனவே முல்லை மக்களது வலிமையைப் பாடுவதால் இப் பாடல்கள் வல்லாண் முல்லை எனப்பெயர் பெற்றன எனலாம்.

தலைவனது இருக்கை பற்றிக் கூறும்போது "வன்புல இருக்கை... போரருங்கடிமிளை" (புறம்-181)

"புன்காழ்நெல்லி வன்புலச்சீறூர்" (புறம்-314)
"வன்புல வைப்பினதுவே" (புறம்-321)
"வன்புலத்ததுவே" (புறம்-322)
"புன்புலம் தழீஇய அங்குடிச்சீறூர் (புறம்-324)
"அருமிளை இருக்கையதுவே" (புறம்-325, 326)

என்றும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. காவற் காடுகளில் இவ்வூர்கள் அமைந்திருந்தன என்பதை இக்குறிப்புகள் விளக்கும்.

இப்பாடங்களில் பாடப்பட்ட தலைவர்கள்.

1. நாலை கிழவன் நாகன்
2. ஈர்ந்தூர் கிழார் தோயன் மாறன்.
3. வல்லார் கிழான் பண்ணன்
4. அதியமான்
5. பெரும்பெயர்ச்சாத்தன்
6. பாண்டியன் கீரஞ்சாத்தன்.

ஆகிய அறுவர் பெயரே காணப்படுகின்றன. ஏனைய பாடல்களுக்குப் பாடல் தலைவர் குறிக்கப்படவில்லை. இவர்களுள் 'பாண்டின் கீரஞ்சாத்தன்' எனும்பெயர் பாண்டிக் குதிரைச்சாத்தன் என்று பாடபேதம் கொண்டுளது. அப்பெயரே பொருத்தம் எனலாம்.

இப்பாடல்களின் தலைவர்கள் மூவேந்தருள் ஒருவருக்கு உதவி செய்பவனாகவோ ஒருவனைப்பகைத்தவனாகவோ குறிக்கப்படுகின்றனர்.

"இறையுறுவிழுமம் தாங்கி" (புறம்-180)

"எஃகம், வேந்தூர் யானை ஏந்து முகத்ததுவே" (புறம்-308)

"சிறையும்தானே தன்இறைவிழுமுறினே" (புறம்-314

"வேந்து விழுமுறவே" (புறம்-316)

"வேந்து விழுமுறினே" (புறம்-318)

"வேந்து விடுதொழிலொடு சென்றனன்" (புறம்-319)

என்பன போன்ற குறிப்புகள் (புறம் 320, 322, 324, 325, 227, 330, 332, 333) ஆகிய பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. இத்தலைவர்கள் வேந்தனுக்குத் துணையாகப் போர்க்களம் சென்றான் என்று வேந்தன் கொடுக்கும் பொருளைப் பரிசிலர்க்களிப்பான் என்றும் அறிகிறோம். சேர, சோழ, பாண்டியர்களாகிய மூவேந்தர்கள், ஒருவரை ஒருவர் பகைத்தபோது வேளிர்களையும் சிற்றரசர்களையும் துணையாகக் கொண்டனரென்பதைப் புறப்பாடல்களில் அறியலாம். சேரனும், சோழனும் போரிட்டபோது மலையமான் திருமுடிக்காரி சோழனுக்கு உதவியதைப்பாடும் பெருஞ்சாத்தனார்,

"வென்றோன் தானும் நிற்கூறும்மே .. தோற்றோன்தானும் நிற்கூறும்மே" (புறம்-125) என்று பாடுகிறார். இவ்வாறே நாஞ்சில் வள்ளுவன், நாலைகிழவன் ஆகியோர் வேந்தர்களுக்கு உதவியுள்ளனர்.

முல்லை நிலக்காவற்காடுகளில் உள்ள குறுநில மன்னர்களையும் வேளிர்களையும் தலைவர்களாகக் கொண்டெழுந்துள்ளன இப்பாடல்கள் என்பது இவற்றால் புலனாகும்.

இப்பாடல்களையடுத்துள்ள மகட்பாற்காஞ்சிப்பாடல்களும் அவ்வாறே மூவேந்தரோடு முரணிய முதுகுடிமக்கள் வாழ்வைக் காட்டுவனவாக உள்ளன.

மூவேந்தர்களைப்பாடும் பாடல்களும் இவை போன்று குறுநில மன்னர்களையும் வேளிர்களையும் பாடும் பாடல்களும் வேறுபடுத்திப் பார்க்கும் இயல்பினையுடையன என்பது ஈண்டு நினைவுகொள்வதற்குரியது. இலக்கியங்களைச் சமுதாய நோக்கில் அணுகும் முறையினைத் திறனாய்வாளர்கள் விளக்கியுள்ளனர். (Warron 101, 196 Albert Guerard. P. 386, 387, Renewellek & Austin) அம்முறையில் அணுகினால் இப்பாடல்களின் தனித்தன்மை மேலும் புலனாகும்.

வல்லாண் முல்லைப்பாடல்களுக்கும் அகத்திணையில் உள்ள முல்லைப்பாடல்களுக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமைக் கூறுகள் காணப்படுகின்றன.

1. குடும்ப வாழ்வு சித்தரிக்கப்படல்.
2. வேந்தனுக்காகத் தலைவன் போர் செய்யச் செல்லல்.
3. மனைவிக்கு விளக்காகிய மனையோள் சிறப்பு பேசப்படல்.
4. விருந்து பேணுதல்.
5. பாணர் மரபு பேசப்படல்.

ஆகிய ஒற்றுமைக் கூறுகள் உள்ளதால் வல்லாண் முல்லையும் முல்லைப்பாடலும் ஒரே காலத்தில் தோன்றின எனலாம்.

> "வன்புலத்த... ... ...
> தலைவன் ஊரே" என்ற

வல்லாண் முல்லையின் அமைப்பை,

> "வன்புலத்தது... ... ...
> ... ...தலைவி தன்ஊரே" என்ற

முல்லைப்பாடலில் காணுகிறோம்.

> "புனையிருங்கதுப்பின் நின்மனையோள் அயர
> பாலுடை அடிசில் தொடீஇய ஒருநாள்
> மாவண் தோன்றல் வந்தனை சென்மோ
> புன்புல வைப்பின் எம்சிறு நல்லூரே" (அகம்-394)

என்னும் பாடல் வரைவு கடாயது எனும் துறையில் கூறப்படுகிறது. ஆயின் இப்பாடலில் அகப்பொருட் செய்திகள் காணப்படவில்லை. துறையை வைத்துக்கொண்டு வலிந்து பொருத்திக் காட்ட வேண்டியுளது. இப்பாடல் வல்லாண் முல்லையின் அமைப்பினைக் கொண்டுள்ளது எனலாம். (புறம்-320).

ஒக்கூர் மாசத்தியார், ஔவையார், கோவூர் கிழார், மதுரைத் தமிழ்க்கூத்தனுர் ஆகியோர் வல்லாண் முல்லை, முல்லைப் பாடல்கள் இரண்டையும் பாடியுள்ளனர்.

எனவே முல்லைப்பாடல்கள் எனப்பெயரிய பாடல்கள் அகமாயினும், புறமாயினும் ஒரே அமைப்பினைக்கொண்டுள்ளன எனலாம்.

பாணர் மரபு

இப்பாடல்களில் பாணர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் பல காணப்படுகின்றன. பான்பசிப்பகைஞன் (புறம்-180) என்று தலைவன் கூறப்படுகிறுன்.

பாணர்களுடன் தலைவன் இருப்பதாகவும் (புறம்-324) பாணரை விளித்து ஆற்றுப்படுத்துவதாகவும் (புறம்-179, 180, 308, 328) தங்கி விருந்துண்டு செல்லும்படி கூறுவதாகவும் (புறம்-320, 333) பாடற்குறிப்புக்கள் உள்ளன.

இப்பாடல்களுக்கும் பெரும்பாணுற்றுப்படைக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

பாணர் விளி, தங்கி உணவுண்டு செல்லும்படி வேண்டுதல், தலைவன் தரும்பரிசு கூறல், காவற்காடு வருணனை, முன்றில் வருணனை, உணவு வருணனை, கூவல், இடையன், சிறு தீ பற்றிய குறிப்புகள் ஆகியவை அத்தகைய ஒற்றுமைக் கூறுகளாம்.

எனவே பாணர் மரபு (Bardic Tradition) இத்தகைய காவற்காடுகள் சூழ்த்த குறுநில மன்னர்களிடையே தோன்றியது எனலாம். ஆற்றுப்படைப்பாடல்களும் அதிலிருந்தே தோன்றிய தாகக் கொள்ளலாம்.

கலியில் சிரிப்பொலி

தி, ரா. செல்வராசன்
சென்னைக் கிருத்துவக் கல்லூரி

தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் நூற்பாவில் முதன்மை பெறும் நகை, தமிழர் வாழ்க்கையில் இரண்டறக் கலந்திருப்பினும், தமிழ் இலக்கியத்தில் சிறிதளவே இடம் பெற்றுள்ளது. சங்க இலக்கிய அகப்பாடல் தொகைநூல்களுள் ஏனைய நூல்களிலும் கலித் தொகையிலே நகைச்சுவை மிகுந்துள்ளது. கலிப்பாவின் யாப் பமைதியும் உரையாடல் பாங்கமைப்பும் நாடகக் கூறுபாடும் நகை மின்னல் தோன்றப் பின்புலமாகின்றன.

உலக மொழிகள் அனைத்திலும் மிகச்சுருக்கமான மொழி புன் னகையே. அது ஒட்டுவாரொட்டி, இதயப்பாலம், அன்புப்பாதை.

> ''இன்னகை இலங்கெயிற்றுத் தேமொழி துவர்செவ்வாய்''
> (கலி: 55 : 4)

என்பது கலித்தொகையின் 'மொனலிசா' சொற்சித்திரம். இனிய நகை, இலங்கும் எயிறு, இன்மொழி சிவந்த வாய் இவற்றுடைய நன்னுதல், கற்பவர் நெஞ்சக்கிழியில் நினைவு வண்ணமாகும் உயிரோவியம். ஒரு பெண்ணின் முன்னுரை புன்னகைதான்.

தலைவன் சிந்தும் முறுவலால் அவள் உள்ளத்தைப் புணர் கின்றான். உள்ளுறு புணர்ச்சிக்கு உரமளிப்பது இதழில் தோன் றும் புன்னகையாம்.

> ''கடைக்கணாற் கொல்வான்போல் நோக்கி நகைக்கூட்டம்
> செய்தானக் கள்வன் மகன்'' (51 : 15–16)

மலராத அரும்பினுள் வெளியே புலப்படா மணம் இருப்பது போலச் சிரிப்பொலி தோன்ரு நகைப்பினுள் வெளியே புலனுகாத குறிப்பும் உண்டு.

இங்ஙனம் குறிப்பாய்த் தொடங்கும் நகை பின்னர் சொல்லில் வெளிப்படுகிறது. காரணமின்றி வினவுவோரைக் கடிவோர் சினத்துடன் கூறும் பதில் கேட்க நகைப்பை நல்கும்.

... ... "திருந்திழாய்
என்செய்வாங் கொல் இனி நாம்?"
"பொன் செய்வாம்" (60 21-23)

நொடிவினு, பொடிவிடை! சொல்லும் குரலும் வெடிச்சிரிப்பைத் தூவுகின்றன, பேச்சுவழக்கில் தொனிக் குறிப்புடைய அன்னேயோ குறிப்புக் காண், ஓஒ காண் என்னும் சொற்கள் நகைக் குறிப் புடையன. இன்று "½ டிக்கெட்" என்று கிண்டல் பேசுதல் போல் அன்று 'மக்கள் முரி' (94) என்று கூனன் குறிபிடப் பட்டான்.

நகைத்துணுக்குச் (wit) சொல்லேச் சார்ந்தது, கூரிய அறிவுத் திறனும் தாக்கி உணர்த்தும் முறையும் கொண்டு பிறக்கும் நகைத் துணுக்கு அறிவினேக் கவரும்; குறைனேச் சுட்டும்; முறையினேக் காட்டும். கேள்விக்கு உரிய நேர்பதிலே அளிக்காமல், இரண்டு எதிர்மறைகளே இணேத்துப் பதில் அளித்தலும் உண்டு. உடன் போக்கில் சென்ற தன்மகளேத் தேடிவரும் செவிலிக்கு முக்கோல்ப வர் "காணேம் அல்லேம் கண்டனம் கடத்திடை" (9:9) என்றுரைப்பது, செவிலியின் அலேச்சல் வீணுனது என்பதனேச் சுட்டி எள்ளுவது போல இருக்கிறது. சமுதாயத் திருமணக் கண்டனக் கணேயே இந்த நகை. முக்கோல்பவர் முறையறிந்து உரைப்பர் அல்லவா!

தன் துயரை உணராதோர் மடமை பற்றிக் கூறும் கூற்றிலும் துயரம் கலந்த நகை தோன்றுகிறது. பிரிந்த மகளிரை வாட்டும் மாலேப்பொழுது அவர்கள் உயிரை வாங்கும் காலே (பொழுது) ஆகும். இதுவும் தெரியாமல் அவ்வேளேயை மாலே என்பது பொருந்தாதாம். மயங்கியவர்கள் அப்படிச் சொல்வார்களாம்.

"வாலிழை மகளிர் உயிர்பொதி யவிழ்க்கும்
காலை யாவ தறியார்
மாலை யென்மனோர் மயங்கியோரே" (119 : 14–16)

தகுதியற்ற செயல் நகைப்பினைத்தரும், பெண்ணின் அன்பைப் பெறும் பொருட்டுக் காத்திருந்து, பார்த்திருந்து வணக்கம் போடும் ஆண்மையே ஆண்மை!

"புலையர் போலப் புன்கண் நோக்கித்
தொழலுந் தொழுதான் தொடலுந் தொட்டான்" (55 : 19-20)

"நோக்குங்கால் நோக்கித் தொழூஉம்" (63 : 1)

தன்னை உயர்வு படுத்திப் பிறரைத் தாழ்த்தலும், பிறரை மிக மிக உயர்த்தி எள்ளலும் உலக வழக்கே.

"பெருங் காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு" (89 : 8) என்னும் உண்மையில் தலைவி தன்னைக் கொற்றவையாகவும் அவனைப் பேயாகவும் குறிக்கும்போது அவன் வீழ்ச்சி நகைத்திறம் கொண்டது.

மேயும் நிரை முன்னர் கோலூன்றி நிற்கும் ஆயனைக் கேலி பேசும் பெண்,

"ஞாயிற்றுப் புத்தேள் மகன்." (108 : 13)

என நகையாடுகின்றாள்.

ஒருவர் மிகவும் சினந்து பேசும்போது அதனை மிகவும் அற்ப மாகக் கருதி எளிமையாகப் பேசுவது நகைப்புக்கிடமாகும். தனக்கு இனிது என்ற கருதிப் பிறர்க்குத் துன்பம் செய்யலாமா என்று கேட்ட தலைவிக்கு, 'உண்பவர் தன் இன்பம் கருதிப் பருகுவாரே யன்றித் தண்ணீருக்கு இன்பமா என்று கருதமாட்டார்' எனத் தலைவன் வேற்றுப் பொருள் வைத்துப் பேசுகின்றான். (62:10–11)

தலைவியின் பேச்சிலும் இந்த நையாண்டியைக் காணலாம். தேள் கொட்டிய உடன் இடும் மருந்துபோல வேட்கை தோன்றிய

உடனே கூடித்திர்க்க வேண்டுமா? என்று குறும்புமொழி பேசுகின்ருள்.

"இடுதேள் மருந்தோ நின்வேட்கை" (110:3)

புணர்ச்சிக்கும் எளியளாகக் கருதும் தலைவனை நோக்கி,

"அவளைக்கெளியள்
வெண்ணெய்க்கும் அன்னள் எனக்கொண்டாய்" (110 : 5-6)

என்று அவன் அவாவில் பிறந்த அவசரத்திற்கு அடி கொடுக்கின்ருள். அய்யோ! அவனே நெய்கண்ட பாலின் பயன் யாதும் இன்ருகி விட்டானும்.

மொட்டைத் தலைக்கும் முழங்காலுக்கும் முடிச்சிட்டுப் பேசுவது சிரிப்புக்குத் தூண்டுகோல். அவள் பால் தவறு இல்லையாம்; அரசனே குற்றம் புரிந்தவனும்.

"நீயுந் தவறிலை நின்னைப் புறங்கடைப்
போதர விட்ட நுமருந் தவறிலை
நிறையழி கொல்யானை நீர்க்குவிட் டாங்குப்
பறையறைந் தல்லது செல்லற்க வென்னு
இறையே தவறுடை யான்" (56 : 29-33)

பேரழகி வெளியே புறப்பட்டால் முன்னே அறிவிப்புப் பறை முழங்க வேண்டுமாம். மற்ருெரு இடத்திலே மோர்க்காரி தெருவினில் வந்தால், தத்தம் கணவரை வெளியே போகாமல் காத்து முழுநாளும் வாயிடைப்பார்களாம் பெண்கள். (109 : 24-26)

ஊடற் போர்க்களத்தில் தலைவன் விடும் பொய்க்கணை எல்லாம் தலைவியின் அறிவு வாள் வீச்சில் பொடி பொடியாய்ப் போய் விடுகின்றன. தலைவனின் சொற்களைக் கொண்டே அவனை மடக்குகின்ருள் அவள். கடவுளைக் கண்டு வந்தேன்' என்றவனிடம் 'நெட்டிரும் கடந்தற் கடவுளோ?' எனக் கேலி பேசுகின்ருள். குறும்பூழ், குதிரை, யானை, புனல் என்று பரத்தையரை உருவகித்துத் தலைவனின் பரத்தமையை வெளிப்படுத்துவதும் பெருஞ்சிரிப்பை விளைவிக்கின்றன.

தன் மகன் இன்ன இன்ன இயல்புகளில் அவன் தந்தையைப் போன்று இருக்க வேண்டும் எனவும் இன்ன இன்ன செயல்களை அவர் போல் செய்ய வேண்டா எனவும் கொள்ளுக தள்ளுக என்னும் வாய்பாட்டில் தலைவி அறிவுரை கூறுவதைக் கேட்கும் தலைவனுக்கு வருத்தமும், நமக்கு மெய்மலி நகையும் உண்டாகும். (86) இம் மும்முனை நாடகப்பாங்கு நகைச்சுவைக் களனாகும்.

இரவுக்குறியில் தலைவனை எதிர்நோக்கித் தலைவி நின்றாள். வைக்கோலைக் கண்ட எருது போல முதுபார்ப்பான் அவளைக் கண்டு ஆவலுடன் அருகில் சென்று 'தாம்பலம் தின்பாய்' என்றான். அவளோ ஏதும் பேசாமல் இருந்தாள். அவன் சற்று அஞ்சினான். பிறகு அவள் 'நான் பெண் பிசாசு. எனக்குத் துன்பம் செய்தால் இவ்வூரில் உனக்கு வரும் பலியை எடுத்துக் கொள் வேன்'' என்று அதட்டினாள். முதுபார்ப்பான் பெண் பிசாசு என்று அஞ்சி அகன்றான். ஒரு கையில் மணலை அள்ளி அவன் மீது வீச, அவன் ஊரெல்லாம் கேட்க அலறிப் பதறி ஓடினான். எந்நாளும் தனித்து நிற்கும் பெண்களைக் கண்டால் காமவேட்கையால் மேல் விழும் முதுபார்ப்பான் ஆடிய 'தெருக்' கூத்தினைக் கண்டு அவன் தகாத செயலை எண்ணிச் சிரிக்கின்றோம் (65) பிறர் குற்றங்களை எடுத்துக் கூறித் திருத்தும் நோக்கம் சிரிப்புக்குரிய தனிச் சிறப்பாகும்.

ஊடற்போர் நிகழ்த்தும் கூனும் குறளும் நடத்தும் உரையாடலில் நகைச்சுவை நனிச் சொட்டச் சொட்ட அமைந்து தெவிட்டுகிறது. (94) அவர்கள் ஆத்திரத்துடன் ஒருவரை ஒருவர் பழித்துக் கொள்கின்றனர். 'நீருள் நிழல் போல் நுடங்கிய மென் சாயல்' என அவளை அவன் நலம் பாராட்டலும், 'வல்லுப் பலகை எடுத்து நிறுத்தன்ன கல்லாக் குறள்' என்று அவள் பழித்தாலும் நகைப்புக்கு இடமளிப்பன. அவர் பேச்சில் நகைத்திறம் இருப் பினும் நயத்தக்க நாகரிகம் இல்லை.

கலித்தொகையில் கைக்கிளை, பெருந்திணைப் பாடல்களிலே நகைச்சுவை பேரளவில் காணப்படுகின்றது. இப்பாடல்களில் வரும் அடியோரும் வினைவலரும் ஏவலரும் நகைமொழிக்கு உரிய மாந்தர்களாகின்றனர். அவர்கள் வாழ்ந்த சமுதாயச் சூழலும்

பிறர் ஏவல் கேட்டொழுக வேண்டிய அடிமைத்தனமும், காமச் சுவையில் தோய்வு மிகுதியும், மிகு உணர்ச்சிகளை வெளிக் கொட்டும் துணிவும் பிறர்க்கு அஞ்சிய வாழ்வும் அச்சமும் காம நகைச்சுவை தோன்றக் காரணமாயிருந்தன. பிற இடங்களில் வெளிப்படுத்த முடியாமல் இருந்த இழி நகைச்சுவை, கீழ் குல மக்கள் வாயில் திணிக்கப்பட்டது.

கலித்தொகைப் புலவர்கள், மலரினும் மெல்லிய அன்பின் ஐந்திணையின் சிறப்பினைப் புலப்படுத்தவும், காமவொழுக்கத்தில் தோன்றிய குற்றங்குறைகளை வெளிப்படுத்தவும் அவற்றைக் கடிந்து திருத்திப் பாலுணர்வைப் பண்படுத்தவும் நகைச்சுவையைக் கடிந்து திருத்திப் பாலுணர்வைப் பண்படுத்தவும் நகைச்சுவை யைக் கையாண்டுள்ளனர்.

மற்றச் சுவைகளுடன் ஒப்பிட்டு நோக்குங்கால் நகைச்சுவை இந்நூலில் மிகக் குறைந்த அளவே உள்ளது. ஏனெனில் துன்பியல் உணர்வு மனத்தில் நிலைத்து நிற்பதுபோல நகைச்சுவை நீடித்த வாழ்வும் நிலையான மதிப்பும் பெறுவதில்லை. சிரிப்பும் அது தூண் டும் மகிழ்ச்சியும், அதைத் தொடர்ந்து எழும் மறதியும் உள்ளத் தின் இயல்பே. நகைச்சுவை ஒரு வானவில்லைப் போலவே குறை வாழ்வு பெறுதலே இயற்கை. மனித வாழ்க்கையில் தோன்றும் பல்வேறு சிக்கல்களையும் கவலைகளையும் சிறிது நேரம் மறக்கப் பயன்படும் நகைச்சுவை, அவற்றைத் தீர்த்து வைக்கும் வல்லமை பெறவில்லை. மேலும் சிரிப்பு எல்லை மீறும்போது சுவை கெடுவ தன்றிச் சூடாகவும் மாறு வடுவாகவும் தொல்லை பயக்கிறது. இந்தக் கூரிய கருவியை நயமுறப் பயன்படுத்தி கலித்தொகைப் புலவர்கள் படைப்பாற்றலில் வாகை சூடுகின்றனர்.

'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலின் உருவம் சிதைந்துள்ளதா?

சுப. சேதுப்பிள்ளை
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

கமலாம்பாள் சரித்திரம் நாவல் 1896 ஆம் ஆண்டு வத்தலக் குண்டு ராஜமய்யர் என்பவரால் எழுதப்பெற்றதாகும். தமிழ் மொழியின் மூன்ருவது நாவல் என்ற சிறப்பிற்குரியது இந்நாவல். கமலாம்பாள் சரித்திரத்தின் இலக்கிய மதிப்பைப் பெரும்பாலும் எல்லாத் திறனுய்வாளர்களும் ஏற்றுக்கொண்ட போதிலும் நாவலின் பிற்பகுதியில் ராஜமய்யர் வேதாந்தக் கருத்துக்களைக் கூறியிருப்பதனுல் நாவலின் உருவம் பிற்பாதியில் பொருந்தி வரவில்லை என்றும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்கள். எடுத்துக்காட்டாகப் புதுமைப் பித்தன் இந்நாவலைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது. 'முற்பாதி கதை. பிற்பாதி கனவு' என்பதுபோல் குறிப்பிடுகிருர். அதாவது பிற்பாதியில் ஆசிரியர் ராஜமய்யரின் வேதாந்தக் கனவுகள் கதையுடன் ஒட்டாமல் நிற்கின்றன என்பதைப் புதுமைப்பித்தன் இவ்வாறு கூறுகிருர் என்று கூறலாம். பேராசிரியர் சி. கனகசபாபதி போன்ருேர் கருத்துப்படி கமலாம்பர்ள் சரித்திரம் நாவலின் உருவம் பிற்பகுதியிலும் சிதையவில்லை என்பதை நிறுவுவதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

நாடகங்களின் அமைப்பு முறையில் 5 அங்கங்கள் உண்டு என்ற முறையை முதன் முதலில் கிரேக்கர்கள் பயன்படுத்திஞர்கள் என்று கூறுவர். நாடகமும் நாவலும் ஓரளவு தொடர்புடையனவாதலால் இந்த 5 அங்கங்கள் என்ற ஒரு பகுப்பு முறையை நாவலின் கதைப் பின்னல் முறையுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதும்

உண்டு. ஐந்து அங்கங்கள் முறையே : 1. சிக்கல் தோற்றம் (Exposition), 2. சிக்கல் வளர்ச்சி (Nouement), 3. உச்சக் கட்டம் (climax), 4. சிக்கல் விடுவிப்பு (Denouement) 5. முடிவு (End) என்பன.

மேற்கூறிய அமைப்புமுறையிலே கமலாம்பாள் சரித்திரத்தின் கதைப் பின்னல் அமைந்து காணப்படுகிறது. கமலாம்பாள் சரித்தி ரத்தின் அமைப்பை நாம் நுணுகி ஆராய்கின்றபோது இந்த வித மான 5 அங்கங்கள் என்ற அமைப்பு முறைகள் இரண்டிற்கு இடம் இருப்பதை நம்மால் அறிய முடிகின்றது. ஒரு அமைப்புமுறை கதையையும், மற்றொரு அமைப்பு முறை நாவலின் கரு (theme) வையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. இவ்வாறு ஒரு நாவலில் இரண்டு கதைப் பின்னல்கள் என்ற அமைப்பு முறை பிற நாவல் களில் பொதுவாகக் காணப்பட இயலாத ஒரு தனிப்பட்ட சிறப் பாகும்.

'எல்லாப் பொருட்களிலும் இறைவனைக்கண்டு ஆடிப்பாட வேண்டும்' என்ற முத்துச்சாமி ஐயரின் ஆத்மார்த்த அனுபவத்தை நாம் கதையின் கருவாகக் கொண்டு கதை, கரு என்ற இரண்டின் அடிப்படையிலும் எழும் இரண்டு கதைப் பின்னல் அமைப்புக்களை யும் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

கதை நிகழ்ச்சிகள்

1. முத்துஸ்வாமிஜயர் கோள் சொல்லுவதாக நினைத்துத் தன் மனைவியை அடித்தல். 2. கல்யாணி திருமணத்தில் சகுனத் தடை. 3. தீ விபத்து. 4. வைத்தியன் விஷமம். 5. கோர்ட் தீர்ப்பு. 6. குழந்தை காணாமல்போதல். 7. சகோதரன் இறப்பு, 8. திரவிய நஷ்டமும் பிரிவும். 9. அபவாதம். 10. தன்வினை தன்னைச் சுடும். 11 சீனிவாசன் பிரிவு. 12. ரயில் விபத்து. 13. காசிக்குப் போதல். 14. பிரிந்தவர் கூடல். 15. சிறுகுளம் திரும்பல்.

மேற்கூறியது கதையின் முக்கிய நிகழ்ச்சிகள். இந்த அமைப் பில் கதையின் முற்பகுதி, அதாவது உச்சக்கட்டம் வரையில் முத்துசாமி ஐயர் என்ற தலைமைப் பாத்திரத்தையே மையமிட்டுச் செல்வதையும், பிற்பகுதியில் அதாவது கதைவிடுப்புப் பகுதியில்

முத்துச்சாமிஐயர் காணப்படாமையும் நோக்கத்தக்கது. தலைமைப் பாத்திரம் நாவலின் விடுவிப்புப் பகுதியில் வரவில்லை என்றால் நாவல் கதை அமைப்பில் இடையீடு ஏற்பட்டு அமைப்புச் சிதைய இடம் ஏற்படுவது தவிர்க்க இயலாதது ஆகும். ஆனால் இங்கு அப்படி ஏற்படாமல் தவிர்க்கப்படுவது கரு அமைப்பின் அடிப்படையில் அமைந்த மற்றொரு கதைப் பின்னலே ஆகும்.

கதை நடந்து கொண்டிருக்கும்போது தலைமைப் பாத்திரமான முத்துச்சாமி ஐயரின் மனப்போராட்டத்தின் தோற்றமும்,அது புறச் சூழ்நிலைகளாலும், புற நிகழ்ச்சிகளாலும் படிப்படியாக வளர்ந்த நிலையும் கதையுடன் இணைந்தே சித்தரிக்கப்படுவதை நாம் இந்த இரண்டாவது கதைப் பின்னலினால் அறியலாம்.

கரு நிகழ்ச்சிகள்

1. திருமணம் ஏன் செய்து கொண்டோம் என்று வருந்துதல். 2. சகோதரர்களுக்குள் மனவேறுபாடு. 3. வைத்தியின் விசயத்தினால் மனம் வருந்துதல். 'நாய் வேடம் போட்டால் குலைக்கத்தானே வேண்டும்' என்று எண்ணுதல். 4. கோர்ட் தீர்ப்பினால் அதிர்ச்சி—நாக்கைப் பிடுங்கிக்கொண்டு பிராணனை விட்டுவிடலாம்' போல் எண்ணுதல். 5. மகன் காணாமல் போன புத்திர சோகத்தால் எல்லா விசயங்களிலும் அருவருப்பு. 6. தம்பியின் மரணத்தினால் ஏற்பட்ட மனவருத்தம். 7. குடும்ப விசயத்தில் சங்கரியின் தலையீட்டால் விரக்தி – சந்நியாசத்தில் சபலம் – தடையாய் இருக்கும் மனைவியைத் திட்டுதல். 8. திரவிய நஷ்டம் – அதனால் மன முறிவு. 9. அபவாதம் - தற்கொலை முயற்சி. 10. சிதம்பரத்தில் ஜோதி காணல் - மனைவியின் நினைப்பு. 11. திருவொற்றியூரில் – பிரம்மானந்த சுகம். 12. காசியில் சமநிலை. 13. இல்லறத் துறவி.

இரண்டு கதைப் பின்னல்களிலும் தலைமைப் பாத்திரமாக முத்துச்சாமி ஐயரே இருக்கின்றார். ஆயினும் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பின்னலில் முத்துச்சாமி ஐயர் பிற பாத்திரங்களுடன் புறவாழ்வுத் தொடர்பு என்ற முறையிலேதான் சித்திரிக்கப்படுகிறார். இந்தப் புற வாழ்வுச் சித்திரிப்பை, புறவாழ்வில் முத்துச்சாமி ஐயருக்கு ஏற்படும் நிகழ்ச்சிகளை 'முரண்' (contrast) என்று கூறலாம். இத்தப் புற வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாக

முத்துச்சாமி ஐயருக்கு ஏற்படும் மனப் போராட்டங்களை 'மோதல்' (conflict) என்றும் கொள்ளலாம். விளக்கத்திற்காகவே நாம் இவ்விரண்டு பின்னல்களையும் தனித்தனியாக விளக்கியுள்ளோமே தவிர, நாவலில் இவ்விரண்டு பின்னல்களும் தனித் தனியாக நிற்கவில்லை. ஒன்றில் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து, இரண்டும் ஏற்கனவே கண்டபடி, முத்துச்சாமி ஐயர் என்ற தலைமைப் பாத்திரத்தின் புறவாழ்க்கை முரண் ஒரு பின்னலாகவும், அந்த முரணின் விளைவாக ஏற்படுகின்ற மனப் போராட்டம் என்ற மோதல் மற்றொரு பின்னலாகவும் அமைந்துள்ள இணைப்பு இங்கு நினைவுகூரத் தக்கது. தலைமைப் பாத்திரத்தின் புறவாழ்வு நிகழ்ச்சிகள் ஒன்று, அதே நிகழ்ச்சிகளின் விளைவால் அதே பாத்திரத்திற்கு ஏற்படும் மனச் சிக்கல்கள் மற்றொன்று என்ற வகையிலே இரண்டு பின்னல்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்துள்ள சிறப்பும் நோக்கத் தக்கது. இந்த முறையில் நோக்கும் போது கமலாம்பாள் சரித்திரத்தின் வடிவம் அல்லது உருவம் அல்லது அமைப்பு சிதைந்து விட்டிருக்கவில்லை என்றே நாம் கருதவேண்டி உள்ளது.

இதையே மற்றொரு முறையிலும் விளக்கலாம். நாவலின் முக்கியப் பயன்களாக 1. மகிழ்வூட்டல் (Entertain). 2. அறிவூட்டல் (Instruct) என்ற இரண்டினையும் குறிப்பிடுவர். இவ்விரண்டிலும் நாவலில் மகிழ்வூட்டலே முதன்மையாய் இருக்க வேண்டும் என்றும் திறனாய்வாளர் கூறுவர். இந்தக் கொள்கை ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியதே. இந்த நாவலில் மகிழ்வூட்டல் என்ற நிலையில் நாவலின் கதைப் பகுதிகளையும், அறிவூட்டல் என்பதற்கு, ஆசிரியர் ராஜமய்யர், தான் உணர்ந்த இறையனுபவங்களை முத்துச்சாமிஐயர் என்ற பாத்திரத்தின் மூலம் நமக்கு (அறிவு) ஊட்டுகின்ற, கருவோடு இயைந்த கதைப் பின்னலையும் கொள்ளலாம்.

இங்கு ஆசிரியர் மகிழ்வூட்டலையே முதன்மைப்படுத்தியுள்ளார். இதற்கிணங்கவே அறிவூட்டல் என்ற, முத்துசாமி ஐயரின் மனப் போராட்டம் கதையின் ஊடே சிறிது சிறிதாக இடம் பெறுகிறது. இறுதிப் பகுதியில் மட்டும் சில அத்தியாயங்களில் இந்தஅறிவூட்டல் என்ற பகுதி சற்று விரிவாக உள்ளது. எடுத்துக் காட்டாக, அத்தியாயம் 25. இங்கற்றவருக்கு அங்குண்டு விஸ்வரூப தரிசனம்.

அத்தியாயம் 30. கருதுமன்பர் மிடிதீர்க்கப் பருக வந்த செழுந் தேனுகி ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட அத்தியாயங்களை உடைய நாவலில் இரண்டு அத்தியாயங்களில் அறிவூட்டல் இருக்கிறது என்பதற்காகப் 'பிற்பாதி கனவு' என்று கூறும் திறனாய்வு பொருந்தாது என்பது இதனாலே பெறப்படும்.

மேலும் ஆசிரியர் ராஜமய்யர் 'கதையை மட்டுமே கவனிப் பவர்க்கு இந்தப் பகுதி (அறிவூட்டல்) கள் தேவையன்று' என்ப தையும் அடிக்குறிப்பில் கூறிவிடுகிறார். அதாவது மகிழ்ச்சியாகப் பொழுது போக்குவதற்கு நாவல் படிக்கும் வாசகர்களுக்கு இந்த இறையானுபவப் பகுதிகள் தேவையற்றதுபோல் தோன்றும் என்பதே இதன் கருத்து. ஆயினும் ஆசிரியர் தனது பிற்கூற்றில் இச் சரித்திர மெழுதுவதில் எனக்குக் கதையே முக்கியக் கருத் தன்று' என்றும் கூறிவிடுகிறார். 'மற்றென்னையோ வெனின்' என்று ஆரம்பித்து இறைவனைக் கண்டு ஆடிப்பாட வேண்டும் என்ற தன் நோக்கத்தையும் விரிவாகக் காட்டுகின்றார்.

ஒரு இலக்கியத்தைத் திறனாய்வு செய்கின்றபோது அது எழுந்த காலச் சூழ்நிலையையும் நோக்கத்தையும் கருத்திற்கொள்ள வேண்டும். ஆகவே கமலாம்பாள் சரித்திரம் எழுதுவதில் ராஜமய்யரின் நோக்கத்தையும் நாம் மனதில்கொண்டு பார்க்க வேண்டும்.

ஆசிரியரின் **உணர்த்தும்** திறனுடன் வாசகனின் **உணரும்** திறனுக்குத் தொடர்பு ஏற்படும்போது கருத்துப் பரிமாற்றம் (communication process) முழுமையடைகின்றது. இதற்கு வாசகனின் முயற்சி மிகவும் இன்றியமையாததாகும்.

இங்கு ஆசிரியர் தான் உணர்ந்த இறையனுபவம் என்பதை ஒரு பாத்திரத்தின் மூலம் வாசகனுக்கு உணர்த்த நினைக்கின்றார். வாசகன் இந்த நோக்கத்தை உணர்ந்து கொண்டால் அந்தப் பகுதிகள் நாவலில் வேண்டாத பகுதிகளாகத் தோன்றாது. ஆசிரியர் உணர்த்தக் கருதியதை வாசகன் புரிந்துகொள்ள இயலாத நிலையிலோ, அல்லது ஏற்றுக்கொள்ளாத நிலையிலோ அந்தப் பகுதிகள் கதையுடன் இணையாமல் தனித்து நிற்பதுபோல்

தோன்றும். ஆனல் உண்மையில் எல்லாப் பகுதிகளும் நாவல் அமைப்புடன் இயைந்தே காணப்படுகின்றன. திறனய்வாளர் களின் கண்ணேட்டத்தில்தான் வேறுபாடு இருக்கிறது. ஆகவே நாவல் அமைப்பு என்ற முறையில் கமலாம்பாள் சரித்திரத்தின் அமைப்பு சிதையவில்லை என்றே நாம் கருதுவதற்கு இடம் இதனல் ஏற்படுகிறது.

ஆசிரியரின் நோக்கத்தை (அவர் பிற்கூற்றில் கூறியுள்ளபடி) மனதில்கொண்டு பார்க்கும்போது கதையிலிருந்து தனிப்பட்டதாக நிற்கிறது என்று சொல்லப்பட்ட இரண்டு அத்தியாயங்களும் அறிவூட்டல் என்ற பகுதியில் அடங்கிவிடும். நாவலில் மகிழ் வூட்டலும், அறிவூட்டலும் கலந்து வருவதால் இந்த அத்தியாயங் கள் நாவல் அமைப்புடன் கலந்துவிடுகின்றன. மேலும் ஆசிரியர் அந்த அனுபவங்களை முத்துச்சாமி ஐயர் என்ற பாத்திரத்தின் அனுபவமாகவே காட்டுகின்ருர். தலைமைப் பாத்திரத்தின் மன வளர்ச்சியின் முதிர்ந்த முடிந்த நிலையே முத்துச்சாமி ஐயர் பெற்ற அனுபவங்கள் என்ற முறையில் சித்திரிக்கப்படுவதாலும், அவ் வத்தியாயங்கள் கதையுடன் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன.

மேற்காட்டிய பல காரணங்களாலும் கமலாம்பாள் சரித்திரம் நாவலின் உருவம் சிதையவில்லை என்று கருதுவதற்கே அதிகம் வாய்ப்புகள் இருக்கின்றன.

கம்பரின் புறத்துறை — மகளிர்

தே. சொக்கலிங்கம்
அழகப்பா கல்லூரி, காரைக்குடி

ஆடவர் போலப் பெண்டிர்க்கு வீர உணர்வு உண்டு. 'மூதின்முல்லை' என்ற புறத்துறை மகளிர்மறத்தை மிகுத்துக் காட்டும். ஆயினும் பெண்டிர் போர்க்களத்தில் போர் செய்த தாகக் குறிப்பில்லை. புறத்திணைகளில் பெண்கள் இடம்பெறும் சிலதிணைகள் உண்டு. போர் நிகழ்ச்சியில் ஆடவர் போரிட்டு மாள்வர். அவரைக்காணத் தாயோ, மனைவியோ, சகோதரியோ வருவர். அவ்வாறு வருதலை வெட்சி, கரந்தை, வஞ்சி, உழிஞை, நொச்சி ஆகிய திணைகளின் உள்ள துறைகளால் அறிய இயல வில்லை. வெட்சியும் கரந்தையும் ஆநிரை கவர்தலும் மீட்டலு மாகும். வஞ்சி மண்ணாசையால் நடைபெறும் போர். உழிஞை நொச்சிப் போர்கள் மதிலை முற்றுதலும் நீக்கலும் ஆகியன. எனவே இப் போர்களில் பெண்கள் தோன்றும் துறைகள் காணப் பட்டில எனலாம்.

தும்பை, காஞ்சி, வாகை ஆகிய திணைகளில் பெண்கள் இடம் பெறும் துறைகள் உள்ளன. கம்ப இராமாயணத்தில் போர்க்களங் கள் மிகப்பல. ஆனால் எல்லாப் போர்க்களங்களிலும் பெண்டிர் வருதலைக் காண முடியவில்லை. கம்பர், இக்காப்பியத்தில் வரும் தும்பைப்போர் நிகழ்ச்சிகளில் பெண்கள் தோன்றுவதைப் பாடினர்.

அரக்கர்தம் அழிவு காணப் போர்க்களத்துக்கு அரக்கியர் வருகின்றனர். இவ்வாறு இராமாயணப் போர்க்களத்து வந்து புலம்பும் பெண்டிர்கள் இருவகைப்படுவர். முடிமன்னர் மரபைச்

சார்ந்த மகளிர் ஒரு பகுதியினர். மற்ருெரு பிரிவினர் குடிமக்க ளான பெண்கள். இராவணன் மக்கள் போரில் மாண்டபோது தானியமாலி, மண்டோதரி ஆகியோர் களத்துக்கு வருகின்றனர். இவ்விருவரே மக்களைத் தேடி வரும் அரக்கியர். இவர்களே போர்க்களத்தில் பிள்ளைகளை இழந்து புலம்பும் தாயர். வேறு எவ ருடைய புலம்பலும் இராமகாதையில் இல்லை. மற்ருெரு வகை யினரான அரக்கமாதர்கள் தம் கணவர் மடிய அவர்களைத் தேடி வந்து உயிர் துறத்தலைப் பல போர்க்களங்களில் காணலாம். இங்ஙனம் முடிமக்கள் அவலத்தையும் குடிமக்கள் அவலத்தையும் இராமகாதைப் போர்க்களங்கள் காட்டுகின்றன,

போர்க்களத்துக்கு வரும் அரக்கியர் எல்லாம் கணவனைத் தேடும் காரிகையரே அன்றி மக்களைத் தேடும் தாயர் எவருமிலர். முற்கூறிய இருவருமே இதற்கு விதிவிலக்கு. இத்தகு காட்சி களைக் கம்பர் எல்லாப் படலங்களிலும் அமைக்கவில்லை. இராவ ணன் முதற் போர்ப் படலத்தும், கும்பகருணன் வதைப்படலத்தும் பெண்கள் களத்துக்கு வந்து தம் கணவரையோ, மக்களையோ காண்பதாகப் பாடினரிலர். இனிப் பெண்கள் தோன்றும் புறத் துறைகளைக் காண்போம்.

தன்னுயிர் வேட்டல்:

இராமன் வாளி, செருக்கடந்த புயவலியும் தின்று மார்பில் புக்கோடி உயிர் பருகிப் போயிற்று. சிகரம் போன்ற இராவணன் தேர்நின்று நெடுநிலத்துச் சினமுகம் கீழ்ப்பட வீழ்ந்தான். மாண்ட கணவனைக் காண மண்டோதரி ஓடோடி வருகின்ருள்.

"அனந்தம்நூ றுயிரம் அரக்கர் மங்கைமார்
புனைந்தபூங் குழல்விரித் தரற்றும் பூசலார்
இனந்தொடர்ந் துடன்வர வெய்தி னுளரோ
நினைந்தது மறந்ததும் இலாத நெஞ்சினுள்"

"தரங்கநீர் வேலையில் தடித்து வீழ்ந்தென
உரங்கிளர் மதுகையான் உருவின் வீழ்ந்தனள்
மரங்களும் மலைகளும் உருக வாய்திறந்து
இரங்கினள் மலைமகள் இணைய பன்னினுள்"

என்று கம்பர் மண்டோதரி வருகையைப் பேசுகின்றார், இற்பிறப்பும் நாணும் ஒழிய வீட்டுக்கடையைக் கடந்து அவன் மனைவி ஆருயிர்க் கணவனைக் காணவருகிறாள். இதனைப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை 'தன்னுயிர் வேட்டல்' என்ற துறையாகக் கூறும். இராவணன் சாவில்தான் அரக்கியர் பலரும் மண்டோதரியும் புலம்பிக் கையறுதலைக் கம்பர் பாடியுள்ளார். அதுபோலச் சுந்தரகாண்ட நிகழ்ச்சியான அக்ககுமாரன் வதையிலும் இப் போக்கைக் காணலாம்.

அக்ககுமாரன் வதைப்படலத்தில் மாண்ட அரக்கர்களின் மனைவியர் தம் கணவர் உடலைக்காணக் களத்துக்கு வருகின்றனர். வந்தோர் கணவன் உடல் கண்டு அங்கே உயிர் துறக்கின்றனர்.

"தாவில்வெஞ் செருநிலத்திடை உலந்தவர் தம்மேல்
ஓவியம்புரை நலார் விழுதொறும் சிலர்உயிர்த்து
ஏவுகண்களும் இமைத்திலர்களாம் இதுஎலாம்
ஆவிஒன்று உடல்இரண்டு ஆயதாலே கொலாம்?"

"ஓடினர் உயிர்கள் நாடுஉடல்கள்போல் உறுதியில்
வீடினர் வீடினும் இடைஉடல்குவைகள் வாய்
நாடினர் மடநலார் நவைஇலா நண்பரைக்
கூடினர் ஊடினர் உம்பர்வாழ் கொம்பனார்"

இதுவும் 'தலையொடுமுடிதல்'. இப்படலத்தில் மண்டோதரியும் வந்து புலம்புவள். முடிமகளும் குடிமக்களும் அவலந்தோயும் காட்சி இக்காட்சி. அரக்க நாட்டிலும் கம்பர் கற்புடைமை காட்டுகிறார், கம்பர்.

அக்க குமாரன் சாவு அரக்கர் நாட்டில் அரசமரபில் முதற்கண் நிகழும் முதல் இழவு எனலாம். ஆதலால்தான் அங்கே மண்டோதரியின் புலம்பலைச் சுருக்கமாகப் பாடுகிறார். விரித்துப் பாடுவது பொருத்தம் ஆகாது என்பது கம்பர் கருத்து. இராவணன் சாவில் மண்டோதரி புலம்பலைப் பாடவேண்டுவதும் அது விரிவாக அமைய வேண்டுவது இயல்புமாகும்

தலையொடுமுடிதல்:

இராம இராவணப் போர் தும்பைப் போராய்த் துவங்குகிறது. ஆயினும் பிற திணையில் அமையும் சில அவலத்துறைகளும் இங்கே உண்டு. இதனை,

"முலையும் முகனும் சேர்த்திக் கொண்டோன்
தலையொடு முடிந்தநிலை"

என்று தொல்காப்பியர் காஞ்சித்திணையில் கூறுவர். இக்கருத்துத் தழுவியது பின்வருமாறு.

"கண்தி றந்தன கணவர்தம் முகத்தவர் முறுவல்
கண்டி றந்தன மடந்தையர் உயிரொடுங் கலந்தார்
பண்டி றந்தன பழம்புணர் அகம்புகப் பன்னிப்
பண்டி றந்தன புலம்பொலி சிலம்பொலி பணிப்ப"

களத்தில் மாண்ட வீரர்களின் மனைவியர் அவர்தம் நகைமுகங் கண்டு தம்முடம்பை விடுத்து அவர் உயிரோடு கலந்தனர். கற்புடைய மகளிர் இவ்வாறு இறத்தலைத் 'தலையொடு முடிதல்' என்பர்.

இவ்வாறு மூலபல வதை உண்மயையா? என்று இராவணன் காணும் இராவணன் களங்காண் படலத்திலும் இத்துறை உண்டு. அப்பாடல் "கொய்தலைப் பூசறப்பட்டோர்" என்று துவங்குவதாகும்.

சிருங்கார நிலை :

நுண்ணிடைப் பேரல்குலர் தம் கணவர் மார்பத்தைப் போர்க்களத்துப் புல்லினர் என்றல் சிருங்காரநிலையாம். நாகபாசப் படலத்தில் இலக்குவனல் பல அரக்கர் மாண்டனர். "போர்க் களத்தில் பலர் இறந்து கிடத்தலின் தம் மனைவியர் தம் உடம்பைக் கண்டு தழுவுதல் அரிது. ஆதலின் இறக்கும் நிலையில் உள்ள இவ்வீரர் அம்மனைவியர் உள்ள இடத்திலேயே சென்று அவர் காண உயிர்நீத்தனர். புண்பட்ட வீரர் உடலை அவர் மனைவியர் தழுவி உயிர்விடுதல் உண்டு. (பு. வெ. தும்பை-24) இதனைச் சிருங்காரநிலை என்பர்" இது தும்பைத்திணைக்குரியது.

"வெங்கணை திறந்த மெய்யர் விளிந்திலர் விரைந்து சென்ருர்
செங்குழற் கற்றை சோரத் தெரிவையர் ஆற்றத் தெய்வப்

பொங்குழும் பள்ளி புக்கார் அவருடல் பொருந்தப் புல்லி
அங்கவர் ஆவியோடும் தம்முயிர் போக்கி யற்ருர்''

என்று அரக்கியர் நிலையைக் கம்பர் சித்தரிக்கின்ருர்.தொல்காப்பியர் தும்பையில் பெண்களைப் பற்றியே பேசவில்லை. பெண்கள் தோன்றும் புறத்துறை இராமகாதையில் புதிய துறையாகும்.

அதிகாயன் வதையிலும் இந்திரசித்தன் இறப்பிலும் களத் துக்குத் தானியமாலியும் மண்டோதரியும் வந்து புலம்புகின்றனர். ஆனல் அப்போரில் பல அரக்க வீரரும் மாள்கின்றனர். அவர்தம் உடலைக்கண்டு அரக்கிமார் கலங்கிக் கையறுதலர்கக் காட்சிகள் இல்லை. காப்பிய அமைப்பு நோக்கில் இவ்விருவர் மட்டுமே வருகின்றனர்.

சீதையின் அவலம்:

இராமாயணப் போரில் இராவணன் திறத்தார் சாவில் அவலங் காட்டும் கம்பர் இராமன் திறத்தாலும் அவலக் காட்சிகளைப் பலவாக அமைக்கவில்லை. குரங்குகளின் சாவையோ, சாவு குறித்துப் பெண்கள் புலம்புவதையோ இராமகாதையில் காணமுடியாது. ஆனல் இந்திரசித்தின் பிரம்மாத்திரத்தால் இராம இலக்குவர் வீழ்ந்து கிடக்கின்றனர். இதைக்காணச் சீதை களத்துக்குக் கொண்டுவரப் பெறுகிருள். அப்போது இராம இலக்குவரைக் கண்டு மங்கை அழுகிருள். மங்கை அழலும் வர்ன்நாட்டு மயில்கள் அழுதார். இந்தச் சோகப்பகுதிக்குக் கம்பர் ஒரு படலமே அமைத்தார். இதுவே 'சீதை களங்காண் படலம்'. இராமன் பக்தார்பால் போர்க்களத்தில் பெண்கள் வரும் ஒரே கையறுநிலைக் காட்சி இஃதேயாகும். வேறு காட்சிகள் இன்மையான் இதனைச் சிறப்புடைய காட்சி எனலாம்.

கம்பர் தம் காப்பியப் போர்க்களங்களில் காப்பிய அமைப்புக் கருதிப் பெண்கள் வருவதாக அமைத்துள்ளார். அதனுல்தான் சில படலங்களில் பெண்கள் தோன்றுகின்றனர். பல படலங்களில் தோன்றவில்லை. ஆதலின் இப்பகுதி புறப்பொருள் நோக்கினும் காப்பிய அமைப்பு நோக்கில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது என்று தெளியலாம்.

யாக்கை நிலையாமை — மணிமேகலை — பாண்டியன் பரிசு — ஓர் ஒப்பீடு

ந. சொக்கலிங்கம்

ம. தி. தா. இந்துக் கல்லூரி, திருநெல்வேலி

உறவும் துறவும் பற்றியன : பாரதிதாசனாரின் 'பாண்டியன் பரிசு' முடியாட்சியில் நிகழும் அரசியல் சூழ்ச்சிகளைக் கூறுகிறது. அது ஓர் உறவுக் காப்பியம் ஆகும். இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன் புத்த சமயக் கருத்துக்களைப் புகுத்திச் சாத்தனார் இயற்றிய காப்பியம் மணிமேகலை. சமயக் கருத்தினைக் கூறி நல்வாழ்வுக்கு வழி வகுப்பது. இது 'துறவுக் காப்பியம்' ஆகும். மணிமேகலையிலும் பாண்டியன் பரிசிலும் வரும் யாக்கை நிலையாமை – இளமை நிலையாமைக் கருத்துக்களை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம்.

பெண்ணை முன்னிலையாக வைத்துப் பேசுதல் : மணிமேகலை, காயசண்டிகை வடிவுடன் இளவரசன் உதயகுமரனுக்கு இளமை–முதுமை இவற்றை ஒப்பிட்டுக் காட்டி யாக்கை நிலையாமைக் கருத்தினை விளக்குகின்றாள். இது உதயகுமரனைக் காயசண்டிகை கணவன், வாளால் எறிந்த காதையில் வருகின்றது. இங்கே பெண் ஒருத்தி (மணிமேகலை), ஆடவன் ஒருவனுக்குக் (உதய குமாரனுக்கு) கூறும் கூற்றாக அமைகிறது. பகற் பொழுதில் ஆற்றுமாக்களுக்கு அமுத சுரபியிலிருந்து உணவு வழங்கிக் கொண்டிருக்கும் பொழுது, முற்பிறப்பில் தன் கணவனாக விளங்கிய உதய குமாரனை நன்னெறிப்படுத்த அவன் அருகில் சென்று,

"நரைமூ தாட்டி ஒருத்தியைக் காட்டி"[1]

அறிவுரை கூறுகின்ருள். இருவரிடமும் முற்பிறப்புத் தொடர்பு இருந்தமையினுலேயே இவ்வாறு பேசுகின்ருள். தன் மனைவி காயசண்டிகை என்று நம்பிப் பேசினுன் காஞ்சனன். ஆனுல் அவள் வடிவில் மறைந்திருந்த மணிமேகலையோ அவன் பேச்சினைப் பொருட்படுத்தவில்லை.

> ''பழைமைக் கட்டுரை பலபா ராட்வும்
> விழையா உள்ளமொடு அவன்பால் நீங்கி''[2]

என்பதால் விளங்கும். முற்பிறப்புத் தொடர்பே மணிமேகலையை இவ்வாறு பேசச் செய்கிறது.

பரிசில் வரும் வேலன், பேழையைப் பெற்ற வெற்றியில் மகிழ்ந்திருக்க வேண்டிய இரவுப் பொழுதில் இடுகாட்டில் நின்று அழுகின்ருன். வேலனின் தனி மொழியாக வருகிறது. பெண்ணுலகையே வெறுத்துப் பேசுகின்ருன். இங்கே ஆடவன் ஒருவன் (வேலன்) தனியே யாக்கை நிலையாமை குறித்துப் பேசுகிருன்.

கதிர்நாட்டு இளவரசி அன்னத்தின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்றிப் பேழையினைக் கொண்டுவந்து கொடுக்க வேண்டிய நேரத்தில், அன்னமே இறந்துவிட்டதாக அறிகிருன்; நேரே நன் காட்டிற்குச் சென்று புலம்புகின்ருன். இத்தனிமொழியில் யாக்கை நிலையாமையைப் பேசுகின்ருன். இங்கே அன்னம் மனைவியாகப் போகும் தொடர்பினுல் இவ்வாறு வேலன் பேசுகின்ருன். அன்புக் காதலியை இழந்துவிட்ட வேதனையில் வேருெரு பிணத்தை அன்னத்தின் உடல் என்று மயங்கிப் புலம்புகின்ருன். இரவு நேரம் என்பதால் உடல் கூடச் சரியாகத் தெரியவில்லை. ஆக இரு நூல்களிலும் பெண்ணை அடிப்படையாக வைத்தே யாக்கை நிலையாமை பேசப்படுகிறது.

ஆசிரியர்களின் நோக்கம்: சாத்தனரின் எண்ணம் உண்மையிலேயே யாக்கை நிலையாமையினை வலியுறுத்துவதே! ஆனுல் பாரதிதாசனுக்கு அந்நோக்கம் கிடையாது. மேகலையிலும் பரிசிலும் பெண்டிரின் இளமையுடன் முதுமையும் பேசப்பபடுன்றன. நல்லறிவு புகட்டும் நோக்கில் மேகலையின் பேச்சுள்ளது. ஆனுல் வேலனுக்கு பெண்களிடம் வெறுப்பே ஏற்பட்டுப் பேசுவதாக

உள்ளது. மணிமேகலையின் பேச்சு பிறரைத் திருத்துவதாக அமைகிறது. வேலன் பேச்சு அப்படியில்லை. மேகலை சமயத்துறவி; வேலன் சின்னத்தைப்பெற்று இல்வாழ்வில் புகத் துடித்தவன். மேகலையிலும் பரிசிலும் நங்கையரின் அழகு வருணிக்கப்படுகிறது. இவற்றை ஒப்பிட்டுக் காண்போம்.

உறுப்புக்களின் ஒற்றுமை வேற்றுமை அட்டவணை:

		மணிமேகலை	பாண்டியன் பரிசு
1.	கூந்தல்	குளிர்ந்த கருமணல் போல் இருந்தது. இன்றும் வெண் மணலாக மாறிவிட்டது.	பேன் நாறும் குழலைத் தேனுறு என்பர்.
2.	கண்	குவளை மலர் எனப்பட்ட கண் பீளையும் நீரு மாயின.	பீளை ஒழுகும் விழியை நீலம் என்பர்; மாவடு என்றால் மரமே நாணும்.
3.	மூக்கு	குமிழம் பூப் போன்றிருந்த மூக்கு உமிழ்கின்ற சீயை உடையனவாகி விட்டன.	சளி மூக்கை எட்பூ என்பர்.
4.	பற்கள்	முத்துக்கள் எனப்பட்ட பற்கள் சுரையின் விதை போன்றுயின.	ஊன் நாறும்ஊத்தைப் பல்லை, வாயை, உதட்டை, முல்லை,
5.	செவ்வாய் இதழ்	இலவ மலர் எனப்பட்ட செவ்வாய் புலால் நாற்றத்தைப் புறத்திடுவது.	செவ்வாம்பல்கோவை என்பர்.
6.	தோள்	மூங்கில் அனைய தோள் தென்னை மட்டை போலாயின.	காவடி போன்ற தோளை மூங்கில் என்ருல் காக்கை கூடக் கால்வைக்க அஞ்சும்.
7.	துடை	வாழைத் தண்டெனப்பட்ட துடைகள் தாழைத் தண்டு போல் வற்றிப் போயின.	செக்குலக்கைக் காலை வாழை என்ருர்.

8. அடிகள் தளிர் போன்ற அடிகள் ஈரித்தவெள்ளடியைத் உலர்ந்த தெங்கின் நெற்றுப் தாமரை என்பர். போலரயின.

மணிமேகலையில் வருவன

1. நெற்றி — பிறைத் திங்களாக விளங்கியது; இன்று அழகற்றுப் போய்விட்டது.

2. புருவம் — வில்லைப் போன்று விளங்கிய புருவம் இரு மீனின் வற்றல் போன்ருயிற்று.

3. காது — வள்ளைக் கொடி போன்றிருந்த காது உள்ளிருந்த ஊன் உலர்ந்து வற்றியது போன்ருகிவிட்டது.

4. கொங்கை — கொங்கைகள் உள்ளீடு அற்ற பைகளாயின.

5. விரல்கள் — நரம்பின் தொடர்பு அற்று வரிசை கழன்று வற்றிப் போன விரல்கள் காண்.

6. கணைக்கால் — அம்புக் கூடு அனைய கால் நரம்பும் எலும்பும் வெளியே தெரிய விளங்குகின்றன.

பாண்டியன் பரிசில் வருவன

1. கன்னம் — தோல் நாறும் கன்னத்தைக் கண்ணுடி என்பர்.

2. குரல் — ஈளை பயில் குரலைக் குயில் என்பர்.

3. இடை — உடல் சுமக்கும் உரல் போல் இடையை மின்னல் என்பர்.

4. நடை — வாத்து நடையை அன்ன நடை என்பர்.

5. குதிகால் — இடும்பையில் இடும் குதி காலைச் சுவடி என்பர்.

6. முகம் — மலர் என்ருல் சோலை நாணும்.

7. சொல் — நாவடுச் சொல்லைத் தேன் என்ருல் வண்டோ ஒப்பும்.

8. கை அங்கை செங்காந்தட் பூவா?

9. கழுத்து சர்வடியின் தூண் போன்ற கழுத்தைச் சங்கு என்றால் எப்படிப் பொருந்தும்?

சாத்தனார் பெண்ணின் இயற்கை அழகைக் கூறி – அப்படி அழகுடன் விளங்கிய மேனி முதுமையில் அருவருக்கத் தக்கவாறு ஆகிவிட்டது என்கிறார். பாரதிதாசனாரோ அழகிழந்த நிலையைக் காட்டி இதனைப் போய்ப் புகழ்ந்து பேசுகின்றனரே என்கிறார்.

"தண்ணறல் வண்ணந் திரித்துவே றாகி
வெண்மணல் ஆகிய கூந்தல் காணாய்"[3]

என்பது மேகலை.

"பேன்நாறி வீழ்குழலைத் தேனா றென்றும்"[4]

என்பது பரிசு. வேலன் மேலும்,

"கண்ணுக்கு மையிட்டும் காதில் மூக்கில்
கல்லிழைத்த நகையிட்டும் சிக்க றுக்க
ஒண்ணாத குழலுக்கு மலர்கள் இட்டும்
உரைநாறும் உடலுக்குத் திரையை இட்டும்
பெண்ணென்று வந்தவளை இட்ட வெல்லாம்
யிரிப்பாரேல் காண்போர்கள் சிரிப்ப ரன்றோ"[5]

என்பான். இதனைப் பட்டினத்தார் பாடலுடனும்[6] ஒப்பிட்டுக் காணலாம்.

சாத்தனாரினும் ஒருபடி மேற்செல்லல்:

உடல் உறுப்புக்களைப் பாராட்டிப் பேசிய புலவர்கள் மேல் வேலனுக்கு வெறுப்பு வருகிறது, அவ்வெறுப்பில்.

"கெடும்படியே சொல்லிவைத்தார் புலவர், நேரில்
கிழக்கினையும் மேற்கென்று கிளத்து வார்போல்"[7]

என்றும்,

"பொருளில்லாப் பெண்மையைநான் பொருளா யெண்ணிப்
பொழுதெல்லாம் பழுதாக்கி விட்டே னன்ேறு!"[8]

என்றும் புலம்புகிறுன். இங்கே சாத்தனரை விட ஒரு படி மேற் செல்கிருர் பாரதிதாசனர். பட்டினத்தார் வழியில்[9] வேலனுடைய பேச்சு[10] அமைந்து விடுகிறது.

இவ்வாறு மணிமேகலை இளமை நிலையாமையை திருத்தும் நோக்கிலேயே! ஆனல் வேலன் பேசுவது காதலியை இழந்து விட்டோமே என்ற தவிப்பில். ஆம்! வேலன் பேச்சு,

"வாரம் பட்டுழித் தீயவும் நல்லவாம்
தீரக் காய்ந்துழி நல்லவும் தீயவாம்
ஓரும் வையத் தியற்கை யன்றே?"[11]

என்னும் சிந்தர்மணியின் கருத்தில் அமைவதாகும்.

மேற்கோள் விளக்கப் பட்டியல்

1 மணிமேகலை காதை: 20, வரி 40
டாக்டர் உ. வே. சா. பதிப்பு 1965

2 ,, காதை: 20; 37–38 ,,

3 ,, ,, 20; 41 42 ,,

4 பாண்டியன் பரிசு இயல்: 87, செய்: 2, பாரிநிலையம் 1967

5 ,, ,, ,, செய்: 4, ,,

6 பட்டினத்துப்பிள்ளையார் திருப்பாடல்கள், திருவேகம்ப மாலை
செய்: 27, கழகப்பதிப்பு 1974

7 பாண்டியன் பரிசு இயல்: 87; செய்: 3, பாரிநிலையம் 1967

8 ,, ,, ,, செய்: 7, ,,

9 பட்டினத்துப்பிள்ளையார் திருப்பாடல்கள் திருவேகம்ப மாலை
செய்: 9, கழகப்பதிப்பு 1974

10 பாண்டியன் பரிசு இயல்:87; செய்: 9, பாரிநிலையம், 1967

11 சீவகசிந்தாமணி, செய்: 888; கழகப்பதிப்பு 1957

Imagery in the Hymns of Tayumanavar

P. SOURIRAJAN

It is generally agreed that poetry is the most intense and imaginative form of literary expression. In the poetic image two or more ideas are brought into relationship; one is the basic idea underlying the image, the other a term imported, or substituted for the literal statement of what is meant, which illuminates or modifies emotionally the basic idea, so that in some sense the bringing of the two terms together creates a unity in which they both share. In a simile the terms are explicitly related; in a metaphor one is often implied through the other. One need not analyse the relationship or consciously perceive in order to appreciate the image. Among the poetic excellences of the hymns of Tāyumānavar, the functional and forceful use of images to convey his thought and feeling is particularly to be noted. These images which occur as figures of speech, especially as similes and metaphors, may be for the most part traditional. But the post-saint's choice of these and his poetic application of these are appropriate and meaningful. Figures of speech are, with this poet-saint, truly figures of thought and feeling. It may be said or implied that the images used by our Saint are entirely functional in their contexts.

Our Saint's mastery of poetic image is in evidence in his use of a variety of images to bring home to us a key

concept of religious thought as well as in his use of the same strain of the imagery to communicate to us several important concepts. Fundamental ideas of religious philosophy like *pāśa*, Wisdem, Bliss, Mind etc., are each of them portrayed in terms of a number of images. Not only are all important perceptions about each idea vividly apprehended and presented through a whole range of images used in relation to the concept but each different image in several instance justifies itself in its particulcr context. The images of Desire called up by our Saint are the forest of desire, the sea of desire, the darkness of desire, the flood of desire, the wild river of desire the bond of desire, the poison of desire, the liquor of desire, the shackles of desire and desire as demon. In hymn 4 desire as a deep forest is invoked and the Saint avers that the Lord as a tree which yields all desire is laden with ripe fruits of grace for those who refrain from entering the woods of desire. Thus there is an apt inter-linking of the image of desire as forest and of the Lord as the divine tree. Similarly the image of the flood for desire naturally leads to the image of the Lord or His Grace as the boat ('puṇaittāḷ') or the ship of rescue ('kakaṉa vaṭṭak-kappal'). In the hymy 37 the image of darkness for desire is subtly drawn upon. The *Mauṉa guru* has bred the saint as the elephant in the rut of wisdom. The elephant fights against its shadow which is the darkness of worldy desire and scatters it. In the hymn 112 which is a striking series of images, desire as a wild river is fittingly brought in; the inexhaustible wild rivers can surprise the victim caught in the waters from any direction and at any moment. Similarly metaphors for Wisdom are many like the divine panacea, the fire, the elephant, the flood, the sun, the sharp - edged sword, the lamp, the coloring matter, the powers of wisdom, and In many instances, the particular suits, and gains from the particular context.

The great image of the sea is employed as a similitude for a range of fundamental concepts such as *pāca*, *ānanta*, sorrow, religious principles, blandishments of woman, illusion, *mōna* or silence, and birth. The image of the sea helps to convey the truth and significance of the particular concept in each case. Especially the use of the similitude of the sea for *mōna* or silence is an instance of the image embodying a number of ideas movingly. The diverse creeds are like different rivers flowing into the sea of *mōna* in the sense that *mōna* is the ultimate goal of all creeds and also in the sense that all creeds like all rivers take their origin from the sea whose vapours condense as rain and become rivers.

The Saint makes an improvement upon, and a new development of, the traditional metaphor of hunters for the five senses of man. The metaphor is used by Tirunavaukkarasar (4.79: 6) and Meykantar (CJP. 8) for example. The elaboration of the idea of oneself as a victim of the hunters of the five senses in the hymn 306 is no less vivid and forceful than it is detailed. "From within the five-mouthed cave" says the Saint, "the hunter of five senses came and dragged me to roast me in the horrid fire of desire. As he thus ate me when alive I forgot myself in the body experiencing an agony of mind and underwent untold sufferings like the kid without his mother."

Reminiscences of the great epics in the form of images, are to be found in some of the hymns of our Saint. In the hymn 28 he calls the Lord the *Guru* who of his own accord makes his advent as the *ñāna cañjīvi* to release him from the coma caused by the *nāka pāca* of impurities. Thus the image and the episode in *Rāmāyaṇa* Hanumān bringing the *Cañjīvi* hill to save Lakṣmans stricken with the *nāka pāca* are recalled and put to good poetic use.

In the hymn 72 the Saint elaborates the idea of the attainment of *iñāna* consistently and in sustained fashion in terms of the metaphor of the cultivation of the fields and the growth of crops on them. It is the Grace of Lord that reclaims the wild wood of egoism by breaking the rocky soil of 'I-ness' prepares the soil of the heart and mind, sows the seed of '*mōṉā*' (silence), waters it with love, protects the crop from the birds of illusion and lets the devotee enjoy the fruit of '*Sivabhōga*'. It is a true cultivution of *jñāna* that is portrayed in such terms.

An instance of an effectively sustained image for life is provided in the hymn 112. The common place comparison of life to a journey by sea is made to come alive in the metaphors within the metaphor which the Saint employs to denote the dangers that beset life. Life is the dark ocean in which one gets sunk. Egoism is the shark which attacks and bites off the limbs. One is beaten about by the ebb and flow of the waves of the two-fold *karma*. One is caught in the whirlpool of desires evoked by the tempest - like blandishments of damsels with coral - like lips and sea - bubble - like breasts. Into this troubled sea flow the mountain streams of endless desire and add to the agitation. One has in such a situation abandoned the ship of true wisdom relying on a small life - boat to be paddled with one's hands. One threatened with an attack by pirate like men of *Yama* sheds profuse tears and implores the help of the Lord to reach the shore of salvation.

The metaphor of the mother's ways with her infant or child is given a fine poetic application in the hymn 31. The soul which is originally caught up in the dark womb of ego - consciousness like the foetus is given full shape and relesaed into the world. It is decorated with the bracelet of the bonds of life, and also christened. It is suckled into

strength and growth. It is let out to play in the vast universe in which there is the ingress and egress of birth and death. When it departs from the word of God, it is punished by death And in the end, He the great mother removes all ills and sets the soul to sleep in the Home of Eternal Bliss.

In the hymn 122 the theme of the contempt of the flesh is developed by the Saint with a series of forceful metaphors. The human body is like a bellows fattened on food which itself (after death) becomes food for birds and animals. It is the dancing hall for the ever-growing lusts of life, with its two legs and nine points of entry. It is a sealed box of lusts and desires. It is a pool of three kinds of impurities. It is a gutter seething with germs and worms. It is unsold and unsaleable shop - soiled stuff, It is fleeting like lightning. A mud pot made by Brahma, it is shivered to pieces by the stave of *Yama*. A sense of revulsion towards the body and a contempt towards the flesh are thus effectively induced by the repulsive associations of the metaphors which the Saint invokes in his wrath against and disgust with the body. Thus the Saint gives new life to the common convention of expression of contempt for the flesh.

The well worn metophors of '*Indrajālam*' dream, the horns of the rabbit mirage, lightning etc., are frequently enough pressed into service by the poet in his repeated references to the great illusion of life on the earth. The pressure of feeling and conviction in such songs of our Saint lends power to such conventional images as well. The four stages of spiritual evolution such as *cariva*, *kriva*, *yōga*, *jñana* are very appropriately likened by the Saint to the bud, flower, berry and fruit in the hymn 792. The

union of the soul with the Divine is portrayed through such images as music in the song, the lesser moon light in the light of sun, the air in space, the salt in the sea, iron in the fire, the camphor aflame, etc. In his delineation of the concepts to *Pati*, *Pacu* and *Pāca* the Saint has recourse to a number of such traditional images which have been pointed in the earlier chapters of this thesis.

Images and imagery in the hands of our poet-saint thus become a mode of apprehension as well as a mode of communication of the deepest religious truths and the most immediate religious experiences.

கல்லூரி வாசல்களில் சிறுகதை இலக்கியம்

தமிழவன்
கிறிஸ்துக் கல்லூரி, பெங்களூர்

உரைநடை இலக்கியத்தில் சிறுகதை, நாவல், கட்டுரை என்ற மூன்று பிரிவுகளைத் தமிழ்மாணவனுக்குக் கற்பிக்கிறார்கள். சிறுகதை இலக்கியம் சில பல்கலைக்கழகங்களில் பாடமாக வைக்கப்பட்டுள்ளது. பல்கலைக்கழகங்களின் மட்டத்தில் சிறுகதை இலக்கியத்தை மாணவனுக்கு அறிமுகப்படுத்தும் முயற்சியை எப்படிச் செய்கிறார்கள் என்பதைச் சென்னைப் பல்கலைக்கழக புகுமுகவகுப்புத் துணைப்பாடமான சிறுகதைத் திரட்டு (1974) மூலம் நாம் அறிய முடியும். இந்நூல் விமர்சனம், எல்லாப் பல்கலைக்கழக நூல்களுக்கும் பொருந்தும்.

இந்தச் சிறுகதைத்திரட்டை வெளியிட்ட பல்கலைக்கழகம் "இத் தொகுப்பில் உள்ள சிறுகதைகள் இக்காலத் தமிழ் இலக்கியத்தின் கருத்துப் போக்கையும், நடைப்போக்கையும்......" காட்டுகின்றன என்று சொல்கிறது. இது ஒரு பெரும் தப்பு. இக்காலச் சிறுகதை இலக்கியத்தில் இரண்டு போக்குகள் காணக்கிடக்கின்றன. அவை நல்ல இலக்கிய மரபு, ஜனரஞ்சக கும்பல் இலக்கிய மரபு என்பவை. இத்தொகுப்பில் உள்ள எல்லாக் கதைகளும், "குறட்டை ஒலி" "படிகள்" என்கிற இருகதைகள் தவிர—கும்பல் இலக்கிய மரபைச் சார்ந்த வெறும் எழுத்துக்கள். ஆக இக்காலகட்டத் தமிழ்ச் சிறுகதை இலக்கியத்தின் கருத்தும், நடையும் இத்திரட்டுக் கதைகளில் பிரதிபலிக்கவில்லை. இந்தக்கூற்றை முன்னுரையாக அச்சிடப்பட்டுள்ள அகிலனின் கட்டுரையும் ஆமோதிப்பதுபோல் உள்ளது. அகிலன், "சிறுகதைக்குள்ள கலையுணர்வை வ. வே. சு.

ஐயரின் கதைகளே உயிர்த்துடிப்போடு வெளிப்படுத்துகின்றன'' என்கிறார். ஆனால் ஐயரின் கதை ஒன்றைக்கூட மாணவன் இத் தொகுப்பைப் படிப்பதின் மூலம் தெரிந்துகொள்ள முடியாது. அது போகட்டும்! அகிலனே ''மேல் நாடுகளில் சிறுகதைத் துறையில் செய்யப்பட்டுவந்த பல்வேறு சோதனைகளையும், புதுமைப்பித்தன் இங்கு தமிழில் செய்து வெற்றிபெற்றிருக்கிறார்'' என்கிறார். ஆனால் அதே புதுமைப்பித்தன் கதைகூட இத் தொகுப்பில் இல்லை. இதுபோல் ''சிற்பியின் நரகம், சாபவிமோசனம். பொன்னகரம், காஞ்சனை போன்ற அற்புதமான கதைகளை அவர் படைத்துள்ளார்.'' என்று அகிலன் தரும் ஒருவரி வாசகத்தில் மாணவன் திருப்திப்பட்டுவிடவேண்டும். ஒரு கதை கூட மாதிரிக்காகக் கொடுக்கப்படவில்லை. கு. ப. ரா. கதைகளும் இத்தொகுப்பில் இல்லை. இவ்வுண்மைகள், இத்திரட்டுக்கதைகள், இக்கால தமிழ் இலக்கிய நடை, கருத்து அகியவற்றைப் பிரதிபலிக்கவில்லை என்னும் கூற்றை வலியுறுத்தும். தமிழ் மாணவன் வேணுமென்றால் வேறு எங்காவது சென்று சிறந்த சிறுகதைகளைப் படிக்கவேண்டும்.

இத்தொகுப்பில் மொத்தம் பதினொரு கதைகள் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றில் 2 கதைகள் போதனை பண்ணுகின்றன. பொது நன்மைக்காகத் தன் ஒரே துண்டு நிலத்தையும் கொடுத்து விட வேண்டும் என்கிற பாமரத்தனமான கதை 'ஊருக்கு நல்லது'. 'பேரும் புகழும்' என்ற கதை தன் சுயவிளம்பரத்தைப் பார்க்காமல் ஏழைகளுக்கு உதவ வேண்டும் என்று சொல்கிறது. இலக்கியம் போதனை பண்ணுகிறதுதான். ஆனால் கொச்சைத்தன மாக இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட, நம்ப இயலா இக்கதைகள் போல் போதனை பண்ணுவது இல்லை. இவ்விதக் கதைகளைப் படித்து மட்டரகமான கதை எப்படி இருக்கும் என்று மட்டும் தமிழ் மாணவன் அறிந்துகொள்ள முடியும்.

'பிச்சைக்கார வள்ளல்,' 'சியாமளா,' 'பிச்சைக்காரி' போன்ற கதைகளில் நல்லபிள்ளைத்தனமான எந்தவித போதனையும் (moraliging) இல்லை என்றாலும் கதை நிகழ்ச்சிகள் நம்பத்தக்க தாய் இல்லை. 'பிச்சைக்கார வள்ளல்' பேராசிரியர் ஒருவருக்கு ஓசியில் ரிக்ஷா ஓட்டும் ஏழை வள்ளலைப் பற்றியும், கைநீட்டும்

போது துட்டுபோடும் பிச்சைக்காரனைப் பற்றியும் கூறுகிறது. 'சியாமளா' படுபயங்கரமான உலகில் உள்ள அத்தனை கொடுமைகளையும் செய்யும் யந்திரத்தனமான பாத்திரமாய் உருவாக்கப்பட்ட கணவன் ஒருவனையும், அன்பான, பக்தியான, பணிவுள்ள மூன்றும்முறை ஓம் சொல்லி உயிர்விடும் யந்தரத்தனமான பாத்திரமான மனைவி ஒருத்தியையும் பற்றிய கதை. 'பிச்சைக்காரி' கதை ரொம்ப ரொம்ப வேடிக்கையானது. கையைத் துணிக்குள் ஒளித்து வைத்து ஒரு கை இல்லை என பிச்சை எடுக்கும் அழகியைப் பணக்கார இளைஞன் ஒருவன் காதலிப்பது பற்றி அவளிடம் சொன்னவுடன் அவள் அவனைக் கண்ணை அடைக்கச்சொல்லி இருகையால் மாலை இடும் கதை பிறமொழிக்காரர்கள் யாராவது இம்மாதிரி கதை பற்றிக் கேட்டால் இம்மாதிரி கதைகள் இந்த நூற்றுண்டிலும் அச்சில் தென்படுகிறதா என்று கேட்டு வயிறு வலிக்கச் சிரிக்கப் போகிறுர்கள்.

சிறுகதையின் வடிவம் பற்றிய பிரக்ஞை ஏதும் இன்றி இரு கதைகள் வண்டிக்கணக்கான 'கதையை'ச் சுமந்துகொண்டு அவஸ்தைப்படுகின்றன. 'மேதை மேகநாதன்' என்ற கதையில் தேன்நாட்டின் சீர்கேடும் அதைப்போக்க, பழந்தேன்நாட்டு அருமை பெருமையை யாரும் பேசவில்லையே என்ற நீலிக் கண்ணீரும் வடிக்கப்படுகிறது. (தேன்நாடு தமிழ்நாடாம். இதை வெளிப்படையாய்ச் சொன்னுல் என்ன?). 'வீரம்' என்ற கதை செல்லரித்த நடையில் அசிங்கியமான வார்த்தை ஜாலங்களுடன் ஒரு நாவலின் நிகழ்ச்சிகளைத் தன்னகத்தே அடக்கிக்கொண்டு ஜீரணிக்க முடியாமல் 'முழிக்கும்' கதை. சிறுகதை என்ருல் என்ன என்று தமிழ்ப் பாலகர்கள் அறியக்கூடாது என்று கங்கணம் கட்டிக்கொண்டு இத்தொகுப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளதோ என்று இவ்விரு கதைகளையும் பார்க்கும்போது தோன்றுகிறது.

அடுத்ததாகப் பேசவேண்டிய முக்கிய விஷயம், இந்த மிகை உணர்ச்சிப்பாடு (Sentimentality) பெரும்பாலும் தமிழின் இலக்கியத்துவம் என்பதே மிகை உணர்ச்சிப்பாடுதான் என்று தமிழ்த் துறைக்காரர்கள் கருதியுள்ளதுபோல் தெரிகிறது. இலக்கிய உணர்ச்சியும் மிகை உணர்ச்சியும் சரியாக இனம்பிரித்து அறிந்து

கொள்ளாத போக்குத் தமிழில் மிகப்பரவலாக உள்ளது. இது சமீபகாலமாக மிகக் கொடூரமாய் தமிழ் இலக்கியத்தைப் பாதித்து வருகிறது. இந்த மிகை உணர்ச்சிப்பாடு, 'செவ்வாழை' என்ற கதையையும், 'வலம்புரிச்சங்கு' என்ற கதையையும் பரிதாப கரமாய் கெடுத்துவிட்டிருக்கிறது. செவ்வாழை என்ற கதையில் வாழையைப் பற்றி அனுவசியமாய் கொடுக்கப்படும் முக்கியத்துவ மும் வருணனையும், விவரிப்பும், வாழைக்குலையை இன்னொருவர் எடுத்துப்போவார் என்று நமக்குப் புலப்படுத்திவிடுகிறது. இயல் பான அறிவுபூர்வமான வளர்ச்சிக் கதைக்கு இல்லை. அதீத உணர்ச்சிக்கு முனைகூட்டி அழைத்துச் சென்று வாசகனை அழ வைத்துவிடவேண்டும் என்று இந்த ஆசிரியர் கருதியுள்ளதுபோல் தெரிகிறது. 'அன்னநடை நடந்து அழகுமுத்து விஜயா அம்பிகை ஆலயத்துக்குச் சென்றுள்' என்ற வாசகத்துடன் கதை முடிந்திருந் தால் வடிவம் கிட்டியிருக்கும். வாசகனை அழவைக்கும் முயற்சி அடுத்த (anecdot) ஒன்றை (கரியன் பழம் வாங்கச் செல்லும் போது அவன் வீட்டுக்குலை கடையில் வியாபாரத்துக்குத் தொங்கு வது) கட்டி எழுப்ப ஆசிரியரைத் தூண்டியிருக்கிறது. இதனுல் கதைவடிவம் சிதைவுற்றுப் போகிறது. வலம்புரிச்சங்கு என்ற கதையும் அதீத உணர்ச்சிக்கு இட்டுச் செல்கிறது. தன் மனைவி செத்த செய்தியும் வலம்புரிச்சங்குடன் அந்தத் தொழிலாளி நீர் மேல் வருவதும் ஒன்றுயிருப்பதுடன் ஒரு மோசமான கதையாவது வடிவச் சிறப்புடன் கிட்டியிருக்கும். அதீத உணர்ச்சிக்கு எல்லை ஏது? கதை தொடர்கிறது. போலீஸ் வருகிறது, இறுதியில் செத்த தொழிலாளி, கையில், கடலில் விழுந்த சங்கு மீண்டும் காட்சி தந்தது என்று கதை முடிகிறது. மிகச்சிறந்த கதைபோல் தோன்றும் இவ்விரு கதைகளும் தகுந்த அறிவின்றிப் படிப்ப வருக்குப் போலிப் பிரமையை ஏற்படுத்தி ஏமாற்றிவிட ஏதுவுண்டு.

ஓரளவு நல்ல கதைகளாகக் 'குறட்டைஒலி','படிகள்' ஆகியன கிடைக்கின்றன. குறட்டை ஒலி என்ற கதை ஏழைக் குடும்பம் பணக்காரக் குடும்பம் என்கிற பாகுபாட்டைக்காட்டி ஏழைகள் தான் இரக்கமுடையவர்கள் என்கிற கருத்தைப் பரப்புகிறது. இரண்டு குடும்பங்களைக்காட்டி ஏழ்மையைச் சுட்டுவது பழைய உத்தி. என்றுலும் மிகை உணர்ச்சி அதிகம் இல்லாததாலும் மிகச் சுருங்கிய நிகழ்ச்சிகளில் கதை செல்வதாலும், அனுவசிய

விபரங்களும் உணர்வு முனைப்பும் தந்து தலைமயிரைப்பிய்க்க விடாததாலும், இது கதையாகிறது. இச்சிறு கதையாசிரியரின் நாவலில் இல்லாத கலைத்தன்மை இக்கதைக்கு உண்டு. சில சிறப்புக்கள் இக்கதைக்கு உண்டெனினும் 'ஏழைபால் இரங்குங்கள்' என்கிற பழம் கருத்தையும். பணக்கார வர்க்கம் தன் நிலைபேற்றைக் காக்க ஏழைக்குக் கொஞ்சம் கருணைகாட்ட வேண்டும் என்னும் சீர்திருத்தக் கருத்தையும் மட்டுமே தாங்கி இக்கதை அதன் உயர் எல்லையைத் தொடமுடியாமல் நிற்கிறது. எனினும் மற்ற கதைகளின் முன் இக்கதை கம்பீர்யத்துடன் விளங்குகிறது. 'படிகள்' கதை இத்திரட்டின் மிகநல்ல கதை எனலாம். எந்தவித பிரசங்கமோ, அடுக்குமொழியோ போலியான உச்சகட்டங்களோ, வெற்றுக்கதை நீட்டலோ, உபதேசமோ இல்லாமல் இக்கதை கோயிலில் உள்ள தெய்வத்தைப்போல் பிள்ளைகள் மிகஉயர்ந்த தெய்வத்தன்மை உள்ளவர்கள் என்று சொல்ல முற்படுகிறது. குழந்தையும் தெய்வமும் ஒன்று என்கிற கருத்தை கதையாய் எழுத சூடாமணிக்கு முடிந்திருக்கிறது. சூடாமணியின் வேறு நல்ல கதைகளையும் இந்த இடத்தில் நினைவில் கொள்ளாமல் இருக்க முடியகவில்லை.

வருங்காலத்தில் நவீன தமிழ் இலக்கியத்தின் காவலர்களாக இருக்கப்போகும் மாணவர்களுக்குச் 'சிறுகதையை' அறிமுகப் படுத்தும் செயலை இத்திரட்டுக்கதைகள் செய்யவே இல்லை; இத் தொகுப்பைப் பார்க்கையில் தவறுக்கு காரணம் இருவிதமாய் இருக்கலாமோ என்று படுகிறது. ஒன்று இத்தொகுதியை பதிப்பித்தவருக்குச் சிறுகதை பற்றிய அறிவு இல்லை. கி. ராஜ நாராயணன், அசோகமித்திரன், அழகிரிசாமி, வண்ணநிலவன் பூமணி, அம்பை போன்ற சிறுகதை எழுத்தாளர்களின் கதைகளை அவர் அறிந்திருக்க மாட்டாரோ என்று ஐயம் தோன்றுகிறது. இரண்டு. பதிப்புப்பொறுப்பில் இருந்தவர்களோ, இருந்தவரோ பதவியில் இருப்பவர்கள், நண்பர்கள் இவர்களின் எழுத்தைப் பிரசுரித்துப் பெறும் தனிப்பட்ட ஆதாயத்தை நாடுபவராக இருந்திருக்கவேண்டும் இவ்விரு குறைகளும் உடனடி களையப்பட வேண்டும். பெரிய மனிதர்களைப் பகைத்தாவது தமிழைக் காக்க தமிழ்மாணவர்களும் நவீன தமிழிலக்கியத்தில் பரிச்சயம் உள்ள தமிழாசிரியர்களும் முயலவேண்டும்.

"ரிஷிமூலம்" என்ற நாவலில் உளவியற் பிரச்சனைகள்

ம. திருமலை
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

"பாலுணர்ச்சி என்பது வெறும் படுக்கை அறைப் பிரச்சனை அல்ல அதுவும்கூட ஒரு சமுதாயப் பிரச்சனைதான்"[1] என்று எழுதும் நாவலாசிரியர் ஜெயகாந்தன் பாலுணர்வை மையமாகக் கொண்டு புனைந்த கதைகளில் குறிப்பிடத்தக்க இடம்பெறுவது ரிஷிமூலம் ஆகும். இந்த நாவலில் அவர் சித்திரித்த பாத்திரங்களின் உளவியற் பிரச்சனைகளை ஆய்வது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

Id-என்பது மனம் வளர்ச்சியடையாத நிலை. Ego - என்பது சற்று வளர்ச்சியுள்ளநிலை. பொருட்களை உணரும் மனம் அறிபுலன் எனப்படும். அதன் கீழ் உணர்வுகள் நிறைவேறாது பதுங்கி உள்ள இடத்தை அடிமனம் என்றும் குறிப்பார். ஃபிராய்டு இந்த அடிமன உணர்வில் காணப்படும் தாய் அல்லது தந்தை மீதுகொண்ட தொடர்பினால் ஆன உணர்வு – லிபிடோ (libido) காணப்படும் லிபிடோவினால் ஏற்படும் தாய், மகன் அதீத உறவு (Oedipus Complex) எனப்படும்.

தாய்-மகன் உறவு (Oedipus Complex) உளவியல் நிபுணரால் பெயரிடப்பட்ட அந்த உறவு இந்த ரிஷிமூலம் நாவலில் பின்னப்பட்டு உள்ளது. தன் தாயின் நிர்வாணக்கோலத்தைத் கண்ட ராஜாராமன் என்ற பனிரெண்டு வயதுச் சிறுவன் தன் தாயின் மீது பாலுணர்வு கொள்கிறான். அவளுடன் உறவுகொள்

வதாகக் கனவு காண்கிருன்.[2] பின்னர் அதற்காகக் கடவுளிடம் மன்னிப்புக்கோரி விரதம் இருக்கிருன். இது ஓடீப்பஸ் காம்ப்ளக் ஸின் முதனிலே.[3] சில ஆண்டுகட்குப் பின்னர் சாரதா மாமியைக் கண்டவுடன் தன் தாயின் தோற்றச்சாயல் உள்ள அவள் மீதும் பாலுணர்வு கொள்கிருன் மாமியையும் தன்னையும் இணைத்துக் கனவு காண்கிருன்.[4]

முதலில் தன் தாயை இணைத்துக் கனவு கண்டபோது அதற் காகப் பயந்தான் ராஜாராமன். விரதம் முதலியன இருந்து, கனவி லிருந்து தன்னைக் காத்துக்கொள்ள முனைந்தான். காரணம் தன் தாயின் மீது அவனுக்கு அன்பு ஏற்பட்டதில்லை. மாமியை இணைத்துக்காணும் கனவினை அவன் விரும்புகின்ருன். காரணம் மாமி அவனிடம் அன்பு பாராட்டினுள். பின்னர் இருந்த விரத அனுஷ்டானங்களில் அவனுக்கே நம்பிக்கை வரவில்லை.[5]

பாலுணர்வு அல்லாத பிற தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்கின்ற தாயிடம் குழந்தை பாலுணர்வு கொள்கின்றது. இவ்விடத்தில் தாய்-மகன் இடையே இருக்கின்ற உண்மையான அன்பும் இதற்குக் காரணம் ஆகும் ராஜாராமன் வாழ்வில் தாய் அவனிடம் அன்பாக இருந்ததில்லை அவனே அன்பை எதிர்பார்த்து ஏமாந் தும் போகின்ருன். பின்னர் அதே தாயன்பு சாரதா மாமியிட மிருந்து கிடைத்தபோது அவன்கொண்ட பாலுணர்வு மாமியிடம் திரும்புகிறது. ''ஓடீப்பஸ் காம்ப்ளக்ஸின்'' இயல்பு இது. அவன் மாமியிடம் உறவுகொண்டு விடுகின்ருன்.

இந்த விபத்தை இயல்பாக எடுத்துக்கொண்டு மாமி மறந்து விடுகிருள். அதற்கான சிந்தனை ஆரோக்கியம் அவளுக்கிருந்தது. அதிர்ந்திருந்த ராஜாராமனுக்கு மாமி சமாதானம் சொல்லுகிருர்.[6] தனக்கு இதுவரை நேர்ந்த கனவுகள் எல்லாம் தன்னைவிட்டு விலகிப்போய்விட்டது என்று ராஜாராமனும் மகிழ்ந்தான். ஆனல் மாமி, நடந்த செய்தியை சாம்புவையரிடம் சொல்லியவுடன் ஐயருக்கு ஏற்பட்ட ஆத்திரம் ராஜாராமனுக்குப் பாலுணர்வு பற்றிய பய உணர்வைத் தூண்டி விடுகிறது. எனவே அவன் ஓடிப்போகின்ருன். உலகத்தையும், மூடத்தனமான சமூகக் கட்டுப் பாடுகளையும், போலியான குடும்ப உறவு அமைப்புக்களையும்

வெறுத்து வேஷங்களை உதறித்தான் தானுகவே மாறுகின்ருன்.[7] உறவு முடிந்த பின்னர் அவன் துறவியாக அலைவதை மனக் கோளாறு என்று கொள்ளவேண்டும்[8] என்றும், இதில் ஒடீப்பஸ் காம்ப்ளக்ஸ் இல்லை என்றும் கூறுவார் கூற்றும் பொறுத்தமற்ற தாகவே காணப்படும். ஒடீப்பஸ் உறவு கொண்ட பின்னர் நோய் தீர்ந்துவிடும் என்று பிராய்டு கூறியதைத் தொடர்ந்து இந்தக் கருத்தும் வருகின்றது. ஆனால் இன்றைய உளவியல் நிபுணர்கள் கூறும் சான்றுகளில் இருந்து உறவு கொள்வதற்கு முன்னும் அல்லது உறவுகொண்ட பின்னர் அந்த அதிர்ச்சியினுலும் நோய் உண்டாக வகை உள்ளது என்பது தெளிவாகும்.[9]

ராஜாராமனுடைய கதை ஒடீப்பஸ் சிக்கலுடையது என்பதற் குச் சான்றுகள் பல உண்டு:

> தன் தந்தை மீது அவன் பாலியல் அடிப்படையில் கொண்ட பொருமை. டொராண்டு ரஸ்ஸல் இதைக் ஒடீப்பஸின் குணமாகக் குறிப்பிடுவார்.[10]
> அம்மா இறந்ததற்காக வருந்தாமல், வருந்தும் அப்பாவைக் கண்டு சந்தோஷப்படுதல்.[11]
> மாமியைத் தன் தாயோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக்கொண்டு ஆசையை வளர்த்துக்கொள்ளல்.[12]

ஆகவே தன் தாயை மோகித்தது, தந்தை மீது பொருமை கொண்டது, தாயைப்போன்றிருந்த சாரதா மாமியிடம் உறவு கொண்டுவிட்டு ஓடியது இவை எல்லாம் ''ஒடீப்பஸ் காம்ப்ளக்ஸின் தன்மையைக் காட்டுகின்றன.

சாம்புவையரும், சாரதா மாமியும் கணவன் மனைவியானுலும் அவர்கள் ஒருவருடன் ஒருவர் மனம் விட்டுப் பேசவில்லை. அவர்களது அந்தரங்க வாழ்க்கை அவர்களுக்கே ஒரு ரகசியமாக நடந்தது. அவர்களுக்கு இடையே ஒரு இறுக்கமான சூழ்நிலை இருந்து வந்தது. இருவரிலும் ஐயருக்கு பாலுறவு பற்றி தெளிவு இன்றி அச்சம் மட்டுமே இருந்தது.எனவேதான் ஐயரிடம் காணுத திருப்தியை ராஜாராமனிடம் மாமி தன்னையறியாமல் கண்டிருக்க வேண்டும்.[13]

குடும்ப வாழ்க்கை என்பது ஒன்ருக உண்பதும்,உறங்குவதும், வசதியாக வாழ்வதும் மட்டுமல்ல; அதற்கும் மேலே கணவன்– மனைவியரிடையே ஒரு உணர்வு நெருக்கம் வேண்டும். அது இல்லாத வாழ்க்கை சோபிக்காது என்ற உண்மையை சாம்பு ஐயர் உணரவில்லை. அவரிடம் இதனை எதிர்பார்க்கும் மாமி ஏமாந்து போகிருர். பெண்கள் கணவனின் இந்தப் புரிந்துகொள்ளும் தன்மையின்மையினுல், அவன்மீது நம்பிக்கை குறையும் சந்தர்ப்பத்தில் அவர்கள் குழப்பமடைகின்றனர்.[14] இத்தகைய குழப்பமே மாமியை ராஜாராமனுடன் உறவுகொள்ள அனுமதித்தது.

இவ்வாறு ரிஷிமூலம் நாவலில் ராஜாராமன் என்ற பனிரெண்டு வயதுச் சிறுவன் பாலியல் அறிவுத்தெளிவு அற்றவனுக வளர்க்கப் பட்டமையினுல் ஒடீப்பஸ் காம்ப்பளக்ஸ் என்ற சிக்கலுக்குதான் பாவியாகிப்போகின்ருன்.[15] இந்த சமூகக் கட்டுப்பாடுகளும், குடும்ப அமைப்பும் பாலியல் தெளிவு அற்றவர்களைச் சீரழித்து விடுகின்றது. பாலுறவு பற்றிய பயமும், அதே வேளையில் அதை அறிவதில் மிகுந்த ஆர்வமும் உள்ள மனநிலையில் நம் குழந்தைகள் வளர்க்கப்படுகின்றனர். பாலுணர்வு என்றதும் ஏதோ பயங்கரமும் குற்ற உணர்வும் அவர்கட்குத் தோன்றுகிறது. இந்த நிலை மாற வேண்டும். பாலுணர்வு பற்றிய ஆரோக்கியமான மனநிலை உடையவராக ஆணும் – பெண்ணும் வளர்க்கப்பட வேண்டும் என்ற செய்தி நாவல் முழுவதும் தொனிக்கிறது.

மேற்கோள் நூல்கள்

1 ரிஷிமூலம் – முன்னுரை – பக்கம்-8

2 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-67-68

3 Oedipus dream-the dream of having sexual intercourse with one's mother – Basic writings of sigmund Freud – P. 393.

4 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-72

5 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-72

6 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-77

7 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-81

8 4-வது கருத்தரங்கு மலர்: கட்டுரை "தற்காலத்தமிழ் இலக்கியத்தில் பிராய்டிசம்"

9 நேர்முகப்பேட்டி: டாக்டர் ஏ. வெங்கோபராவ் அவர்களுடன். தேதி 26-3-76 – காலை 11-12.

10 "A boy hates his father whom he regards as a sexual rival". – Marriage and Morals – P. 97.

11 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-60-66

12 ரிஷிமூலம் – பக்கம்-28

13 If a woman is not happy in her sexual life, she will obtain spontaneously from all improper demands for emotional response from her child. – Marriage and Morals – P. 98.

14 Knowing women - P. 136.

15 The task before each new human being is to master the oedipus complex; One who cannot do this falls into a neurosis. – Basis writings of Sigmund Freud P.

கோவலன் கதை — ஒரு கண்ணேட்டம்

பி. தெட்சிணமூர்த்தி
ம.தி.தா. இந்துக் கல்லூரி, திருநெல்வேலி

1.0. கதைகளின் தோற்றம் பற்றி முடிவு கூறல் இயலாது. ஆதி மனிதன் காட்டில் வேட்டையாடித் திரும்பியதும் தன் அனுபவங்களை வெளியிட்டான். அதுவே கதைகள் தோன்ற அடிப்படையாயிற்று. உலகம் முழுதும் கதைகள் உள. மக்கள் விருப்பத்திற்கு ஏற்பப் பழங்கதைகள் உருவெடுத்தன. அக்கதைகள் வாய்மொழி இலக்கியமாக வளர்ந்து, உரைநடை செய்யுள் உருவில் வடிவெடுத்தன. மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்ற கதைகளில் ஒன்று கோவலன் கதை. பாமரத்தன்மையில் பர்டும் பாங்கினைப் பெற்றுத் திகழும் இக்கதையை ஒரு கதைப்பாடல் (Ballad) எனலாம். இளங்கோவடிகள் இயற்றிய காப்பியக் கதையைத் தழுவிப் பாடப்பெற்று வந்த கதைப்பாடலான கோவலன் கதை தொன்மைக் கதைக் கூறு அமைந்த கதைப் பாடல் (Mythical Balled) ஆகும். பிற்காலத்தில் தோன்றிய இப்பாடலில் புராணத் தன்மைக் கூறு அமைந்து கிடக்கும் பாங்கினையும் காப்பியத்திலிருந்து வேறுபடும் தன்மையினையும் எடுத்துக் காட்டுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

1.1. புராணக் கதையைத் தொன்மை என்று அழைக்கலாம்.

"தொன்மை தானே
உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே"

என்பது தொல்காப்பியம். தொன்மை பழமையாகும். வடமொழியில் புராணம் என்பதற்குப் பழைமையை உடையது என்பது பொருளாம். இதனை ஆங்கிலத்தில் 'Myth' என்ற சொல்லால் குறிக்

கின்றனர். கிரேக்க மொழிச்சொல்லான 'Mythos' என்பதிலிருந்து 'Myth' என்ற சொல்லை உருவாக்கினர். 19ஆம் நூற்றுண்டில் தான் இச்சொல் உருவாகியது. இவ்விரு சொற்களும் கடவுளரை உறுப்பினராய்க் கொண்ட கட்டுக்கதை எனும் பொருளையே சுட்டு கின்றன. இக்கதைகளில் வரும் உறுப்பினர்கள் கடவுளர்கள், தேவதைகள், கடவுட்டன்மை மிக்கோர் ஆவர். கதை மாந்தரைப் பண்பாட்டு வீரர்களாகவும் படைப்பதுண்டு. என்றுலும் தெய்வத் தொடர்பில்லாமல் இருக்காது. இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள் (Supernatural Elements) இக்கதைக் கூறுகளில் ஒன்றுகும் தலைமைப் பாத்திரம் தெய்வ நிலையில் இயங்கும். இந்த வரையறை முறைப்படி கோவலன் கதை ஒரு பழமரபுக் கதையாக விளங்கு கிறது.

1.2. கோவலனைக் கோவிலன் என்றும் மாதவியை மாதகி என்றும் கண்ணகியைக் கர்ணகி என்றும் பதிப்பிக்கப்பெற்று வெளிவந்த கதைப்பாடல் 1975-ஆம் ஆண்டு சென்னை, வாகீஸ்வரி அச்சகத்தில் அச்சேறியபோது கோவிலனும், கர்ணகியும் பழைய காப்பிய உருப்பெற்றனர். மாதகியோ அப்படியே இருக்கின்றுர். விலைமகளை வெறுத்து குலமகள் துதிபாடும் கதைப்பாடல் ஆதலால் மாதகியை மாற்ற விரும்பவில்லை போலும். புகழேந்திப்புலவர் பெயரால் இக்கதை வெளிவந்தாலும் நளன்கதையை வெண்பாவிற் பாடிய புகழேந்தியினும் காலத்தாலும் கவிதை நடையாலும் முற்றிலும் வேறுபட்டவர் இதன் ஆசிரியர். உடுக்கையடி பாடல் போலவும் வில்லுப்பாட்டுப் போலவும் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல் தொடங்குகிறது.

1.3. காவிரிப்பூம் பட்டணத்தில் மாநாய்க்கன் செட்டி, மாச்சோட்டான் செட்டி என்ற இருவரும் வணிகர்கள். அவர்கள் மரபில் முத்துச்செட்டி என்றெருவரிருந்தார். அவருக்கு மக்கட் செல்வமில்லை. பூம்புகாரில் ஒரு பூங்கா அமைத்திருந்தார். அங் குள்ள புல்லை மேய காமதேனு என்ற தெய்வப் பசு கன்றுடன் வந்து திரும்பும் ஒரு நாளில் கன்றை அம்பால் முத்துச்செட்டி கொன்றுவிட்டார். சினமடைந்த காமதேனு மைந்தன் பிறப்பான், பதினாறு வயதில் இறப்பான் எனச் சாபமிட்டது. அம்மைந்தனே கோவலன். மதுரையில் மணியரசன் என்ற வாணிகர்க்கு இளைய

மனைவியின் மைந்தன் ஒருவன் எண்ணெய் விற்க வந்தார்; விற்பனை நடக்கவில்லை; காளிகோயிலுக்குத் தீபம் ஏற்றுவதாய் நேர்ந்து கொண்டு விற்கச் சென்றான்; முழுதும் விற்றது; விளக் கேற்றினான். காளியம்மன் கோவிலுக்கு விளக்கிடக்கூடாது என்ற பாண்டிய நாட்டுச் சட்டத்தை அவன் அறியான். பாண்டியர்கள் தங்கட்குக் குழந்தை இல்லையே என்ற ஏக்கம் காரணமாகக் காளி கோவில் கதவை அடைத்துவைத்திருந்தனர். தீபம் எரிவது கண்டு ஏற்றியவனை வெட்டும்படி ஆணையிட்டனர். வெட்டுண்ட போது அவன் தலை காளி மடியில் விழுந்தது.

"ஒருவன் பழிக்கு நாளை உலகம் பழி வாங்கிவைப்பேன்
மைந்தன் பழிக்கு நாளை மதுரை பழி வாங்கிவைப்பேன்"

என்று காளி சொல்லிய வேளையில் அவ்வாணியன் மனைவி அங்கு வந்து உயிர் நீத்தாள். இருவர் உயிரையும் தங்கச் சிமிழ்களில் மதுரைச் சொக்கலிங்கம் அடைத்தார். மறு பிறவியில் கோவலன் மனைவியாகிப் பாண்டியர் பழி தீர்ப்பதாகக் காளியம்மை கடவுள் முகம் நோக்கிச் சொன்னாள். காளியின் உயிரை எலுமிச்சங் கனியாக்கிப் பாண்டி மாதேவிக்குச் சொக்கேசர் ஈந்தார். வலது கால் செஞ்சிலம்பு இடதுகை செப்போடு கன்னவழியாக கண்ணகி பிறந்தாள். அவளால் மதுரைக்குக் கேடு எனச் சோதிடன் கூற மரப்பெட்டியிலிட்டு ஆற்றில்விட்டு விட்டனர். புகாரில் மாநாய்க்கன் செட்டி அப்பெட்டியில் வந்த குழந்தைக்குக் கண்ணகி எனப் பெயரிட்டு வளர்க்கின்றார்.

2.1. திருவொற்றியூரில் எழுந்தருளுள்ள கண்ணகியம்மன் கோயில் தொடர்பாக இக்கதை அமைந்துள்ளது. என்றாலும் நாட்டு மக்களிடையே செல்வாக்குப்பெற்ற காப்பியக் கதையுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்குமளவிற்குப் பொருத்தமும் காணப்படுகின்றது. காப்பியக் கண்ணகி மானுடப் பிறவியிலிருந்து தெய்வ நிலைக்கு உயர்த்தப்படுகிறாள். கதைப்பாடலில் தலைமைப் பாத்திரமாய் இயங்கும் கண்ணகி காளியின் மறுஅம்சம். சிலப்பதிகார அரும்பத உரைகாரர் கண்ணகியைத் துர்க்கையின் அம்சம். எனக் கூறுவது இங்கு ஒப்பு நோக்கற்குரியது. பொற்பதுமை பேசல், கள்வர் கல்லாதல், கோவலனுக்கு ஏற்பட்ட சோதனைகள் எளிதாதல்,

மதுரையை எரித்தல் போன்றவை இயற்கை இகந்த காட்சிகள். அவையாவும் தலைமைப் பாத்திரத்தின் தெய்வ நிலையால் உருவாக்கப்படுவனவர்தலால் புராணக் கடவுளரின் தன்மை காணப்படுகின்றது. கண்ணகி பிறப்பே புதுமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

"கழுத்தியே பூமாலை கன்னவழியாக
கன்னத்து வழியாக கட்டழகி பெண் பிறந்தாள்"

எனக் கூறப்பட்டிருப்பதால் தெய்வநிலை உணர்த்தப்பெறுகிறது. கண்ணகி படுகளத்தில் மாண்ட கணவன் உடலை ஒன்று சேர்த்து உரையாடுகின்றாள். கோவலன் படுகளத்திற்கு வந்தவர் மாதவியோ கண்ணகியோ என வினவி,

"மாதகியாள் வந்தாலோ வாடியென்மடிமேலே
கண்ணகியாள் வந்தாலோ கடக்கப்போய் நில்லும் என்றார்"

நடந்துமுடிந்த நிகழ்ச்சி முழுதும் உரையாடலில் இடம் பெறுகிறது.

கதையில் உள்ள புராணப் பண்புடை நிகழ்ச்சிகள் நீக்கிவிட முடியாத அளவிற்கு இரண்டறக்கலந்து காணப்பெறலால் இக் கதை ஒரு பழமரபுக்கதை (Myth) என்று கூறலாம். பாடிக் கேட்கும் இலக்கியமாகப் பாமரரும் புரிந்துகொள்ளும் வகையில் எளியநடையில் அமைந்துள்ளது. 'இப்படியர்க இவர்கள் இருக்கும் வேளையிலே' என்று காட்சித் திருப்பம் காணப்பெறுகிறது. 'என்ன' என்ற சொல் இருவர் உரையாடலை இணைக்கும்படி உள்ளது. ஒரு அடியோ, சீரோ பலமுறை வரலால் கதைப் பாடற் பண்பும் உளது. எனவே புராணக்கதைப் பாடலாய்த் திகழ்கிறது.

3.1 மாநாய்க்கனும், மாச்சோட்டானும் இருவரும் ஆற்றில் வந்த பெட்டியை எடுத்தனர். பெட்டியுள் இருந்த பெண் குழந்தையை மாநாய்க்கன் வளர்த்தான். அவள்தான் கண்ணகி. காப்பியத்திலிருந்து இக்கதைப்பகுதி வேறுபடுகின்றது. முத்துச் செட்டி என்ற உறுப்பினரும் புதுமை. அவனது மகன் கோவலன் என்பதும் புதிய கதையே. மாதவியின் ஊர் திருக்கடையூர்; தாசிகுலப் பிரதிநிதி விறலிவிடுதூது இலக்கியங்களில் வரும் வேசியர் வாழ்வு வாழ்பவள். கோவலன் காமப்பித்தன். கண்ணகி

மட்டுமே நல்லவள். மதுரையில் வழக்காடிய பின் திருவொற்றியூரில் போய் முடிகிறது. வஞ்சிக்காண்ட செய்தியோ, மதுரை செல்லும் வழியில் கவுந்தியோ காணப்பெறவில்லை. பாண்டியர் பலர் வருகின்றனர். பொற்கொல்லன் வஞ்சிப் பத்தனாகக் காட்சி தருகின்றான். அவனது மனைவியும் பாலகரும், கருடன் சிலம்பைத் தூக்கிச்சென்ற கதையும் புதியன புகலே.

3.2. அடைக்கலப் பகுதியில் மாதரியோ ஐயையோ இலர். ஆனால் ஆய்ச்சியர் வருகின்றனர். கண்ணகி இயல்பாக சமைத்திடல் காப்பியக்கதை. இறையருளால் சமைப்பது கதைப்பாடல் நிகழ்ச்சியாகும். மதுரைக்குச் சிலம்பு விற்கப் புறப்படும்போது தீய சகுனம் நிகழ்கிறது. கோவலன் வெட்டுண்டான். கண்ணகி கனவு காண்பதாக உரைப்பது கதைப்பாடல். ஆயர் பாடியில் உற்பாதங்கள் நிகழ்வதாக இளங்கோ அமைத்துள்ளார். சினத்தால் மதுரையை எரிக்குமுன் ஆய்ச்சியர் வீட்டைக் கொளுத்தி மீண்டும் உருவாக்கியதும், மாட்டுக்காரப்பிள்ளைகளுக்குச் சாப்பாடிட, ஆற்று மணலை அரிசியாக்கியதும் புதிய செய்திகளே.

3.3. காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் கண்ணகி–கோவலன் வாழ்வில் மாதவி குறுக்கிடுகிறாள். கோவலன் பொருள் இழந்தான்; சிலம்பு விற்க மனைவியுடன் மதுரை வருகிறான்; கொல்லனால் பழி சுமத்தப்பெற்று கொலைத்தண்டனை அடைகின்றான். கண்ணகி சீற்றம் அடைந்து பாண்டியர் அவையில் வழக்குரைத்து வென்று நீதியை நிலைநாட்டுகிறாள். இவ்வளவே இக்கதைப் பாடலுடன் ஒன்றுபடுகின்றது. சில காட்சிகள் காப்பியத்தில் உள்ளன போல இடம்பெற்றாலும் காரணப்படும் பொருளும் நிகழ்வும் மாறுபடுகின்றன. மதுரை செல்லும் வழியில் நீர்வேட்கை ஏற்பட்டது இரண்டிலும் உள்ள காட்சியாகும். தெய்வம் கோவலனை மயக்க வருகிறது அங்கே. இங்கோ கண்ணகியைக் கள்வர் எழுவர் சுற்றி வளைத்து அணிகலன்கள் அனைத்தும் கேட்டு, பத்தினி ஆற்றலால் கல்லாய் சமைக்கப்படுகின்றனர். எங்கும் புராணத்தன்மை (Myth) காணப்படுகிறது.

3.4. பத்தினி வழிபாடு எனும் நோக்கம் நிறைவேறக் கண்ணகியைப் படிப்படியாகத் தெய்வ நிலைக்கு இளங்கோ

உயர்த்தி, செங்குட்டுவனும் கயவாகும் கோயில் சமைத்து வழிபாடு இயற்றும்படிச் செய்துள்ளார். கதைப்பாடலில் வரும் கண்ணகியோ காளியே வந்து பிறந்தாள் என்றும் பல இடங்களில் பத்தினி சொரூபத்தைக் காட்ட இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்திக் காட்டுகிறுள் என்றும் கூறப்படுறது. திருவொற்றியூர் வட்டப்புரி யம்மனுக இறுதியில் காட்சி தருகிறுள்.

"பூசை தவருமல் புண்ணியர்கள் செய்து வந்தார்
வட்டப்புரியம்மன் வந்தவர்க்கு வரம் தருவாள்"

என முடிகின்றது.

3.5. வட்டப்புரி அம்மனில் கண்ணகி காட்சி தருகிறுள். காப்பியத்திலோ மானுடம் தெய்வமர்கிறது. வழிப்பாட்டிலிருந்து (Ritual) புராணக் கதைக்குச் செல்கிறது கதைப்பாடல். இளங்கோவோ கதை கூறி வழிபாட்டிற்குரியவள் கண்ணகி என நிலை நாட்டுகிறுர். ஆராதனை முந்தியதா புராணக்கதை முந்தியதா என்று முடிவு கூற இயலாது என்பார் ரெனி வெல்லக். இவ் விருவகை இலக்கியத்தையும் ஒப்பிட்டு ஆயும் போது அவ்வாசிரியர் கூற்று மிகப் பொருத்தமாகவே உள்ளது.

The Early Tamil Novels

DEVA SANGEETHAM
S. V. University College, Tirupati (A.P.)

The use of prose in original literary composition in Tamil is recent. All literary works in the classical and medieval periods, with exception of the commentaries on the classics, were in verse. But *Cilappatikaram* the first Tamil epic by Ilangovadigal is a rare exception. In it the verses are mingled with frequent passages of rhetoreical prose: hence it is called by some scholars *'Urai idai itta pattudai ceiyul'*. The earliest prose works in Tamil were, in fact, written by an Italian Father name Beschi. His popular prose work *'Paramartta Kuruvin Katai'* is a set of comic stories about an absent - minded guru and his five half - witted disciples.

Samuel Vedanayakam Pillai (*1826* - 89) is firmly established as the author of the first Tamil novel, "*Piratapa Mutaliar Carittiram*" (The life and the adventures of Piratapa Mudaliar), first published in 1879.

The story of the novel is very simple but the work is long and rambling. It is a life story told in the first person, by the main character. In the beginning of the story the novelist goes back to the earlier incident that took place in the heroe's grand father's life. A stranger riding near Piratapa

Mudaliar's grandfather's village is knocked from his runaway horse. The villagers were afraid to go to his aid, fearing that he was a *fakir* to help whom might have harmful results. Ekambara Mudaliyar, who is conscious of duty to his fellow men, goes to his aid. Now it so happens that the stranger was the local Nabob in dsiguise and because of this happy circumstance Ekambara Mudaliar is offered the post of minister of state.

The social standing of the family being thus established and then we pass rapidly to the hero's birth, childhood and education. His maternal uncle's daughter Gnanambal a virtuous and brilliant girl becomes his play-mate. Later the respective parents discuss the possibility of the'r marriage. While all the arrangements for the marriage are taking place there comes the question between the fathers of the couple about the future abode of the newly wedded. This leads to a dispute and the marriage is put off. Further the dispute leads to such an extent that both the parties seek for a new alliance. But the fate takes a further hand and unites the couple miraculously. The earlier point of dispute is thus settled by an arrangement that they shall spend alternative periods of six months with their respective families. There are further family disputes. Among them a lengthy one is that which grandfather shall have the expected child.

The last section of the book is taken up with Gnanambal becoming queen, or rather king of a near state. Her husband fails to come back from a hunting expedition. His elephant, however, returns and takes her to where he was. For safety's sake Gnanambal dresses as a man. In a large town while she is searching for her husband, joins a huge crowd and before she realises what is taking place an elephant puts a garland round her neck and thus she is made as the king of that city. She accepts the position

thinking that that would help to find her husband. After assuming the kingship she tries to find out her husband's whereabouts. At last she finds him in the jail and by using her influence she releases him. With his intellectual guidance she rules the state and intorduces many necessary changes. After establishing a good government they return home and the story ends with a final conflict.

The book is plainly not an example of realism. No serious attempt is made to find the plot and subplots together at any point in the story. Inspite of all these, this first Tamil novel was and is widely read for its easy style, its occasional effective character sketches, its touches of humour. This favourable reception given to the first novel inspired the author to write his second novel, '*Suguna Sundari*'. In this novel the novelist has exposed the evils of certain social customs.

Rajam Iyer (1872 - 98) who devoted a great part of his short life to write various novels is considered to be the next successful novelist. He wrote novels both in English and Tamil. His only Tamil novel, *Kamalambal carittiram* or 'The Fatal Rumour' was first published in serial forms in a Tamil monthly magazine.

The plot of this novel is complex. It is not possible, as it is with *Piratapa Mudaliar* to pick out the main plot and say that the subplots are barely relevant to it. The incidents mentioned are interrelated and have logical dependance. The characters Muthuswamy, Kamalambal and Ammayappa Pillai are drawn from the real life. They stand upright and layhold of our hands by the virtue of reality. They are real to our imagination. Thus the novelist pursues realism in incident and characterisation and avoided the improbable coincidences and fantastic happenings

that are found so frequently in *Pratapa Mudaliar's*. Though the author tells that the main aim of this novel is to popularise the vedanta, the book lives on as a work of fiction, not as a philosophical treatise.

Madhaviah (1874 - 1926) the next important figure in the history of the Tamil novel was a reformist. His first completed Tamil novel, *Padmavathi*, is the story of two cousins, who as children wanted to marry but who found there were many obstacles and thus face many troubles. His *Vijaya marthandam* is an attack on the extravagant living of ignorant and improvident zamindars. In his *Muthumeenakshi* the novelist severely mauled at the marriage customs of his community, on child marriage, the commeriaclism involved in arranging marriages, the treatment of widow (even those who have never lived with their husbands) and on the joint family system.

Like Madhaviah, *Pandit S. Natesa Sastri* (1859 - 1906) wrote novels depicting certain aspects of South Indian Brahmin life. His purpose, however, was not so much to reform and instruct as to entertain. There are therefore no lengthy sermons, but merely pictures of the reactions of certain types of persons in certain types of situations.

It is the story of the first son of a Brahmin family whose mother died when he was very young. Therefore the book would appear to be just another complete life. Natesa Sastri, however, does not start at birth and work his way through a complete biography The book opens with Dinadayalu's receipt of a telegram whilst at his post in the hills, saying that his father is ill. And the whole of the first half is taken up with his attempts to arrange effective treatment. He works up through the indigenous doctor, the 'dresser' from the neighbouring

village, a fully qualified doctor, and a specialist–but his father is not saved. So we pass to the second half of the book, which shows how over a short period of years he solved the family's financial problems.

Where Madhaviah kept the reader's interest by means of a swiftly moving narrative, Natesa Sastri holds his interest by successfully building up suspense. The reader's reward for the calamity of the first section is the ultimate success of the hero's efforts in the second. One characteristic feature of Natesa Sastri's novels is his refusal to divide his characters into simply good and bad, with the ultimate benefits going to the perfectly good. Dinadayalu is a worthy hero in his persistent efforts and general kindness, but he occasionally shows sympathy amounting to weakness, makes a number of stupid mistakes and is sometimes needlessly quick–tempered. His difficult step–mother is not a totally unsympathetic character, nor his step–brother the complete villain. Perhaps such features led to the book having a sufficient success for the author to carry out his promise to produce others. In view of their close succession, one might expect them to be cast in precisely the same mould. In fact, they are unexpectedly varied. The *Mother-in-law in Council* is an eighteenth century Hindu life novel, The *Rejuvenation of Komalam* is described as a 'farcia romance', whilst The Two Orphans is a sad, sentimental story which is at the same time not without an element of melodrama.

Just as he had claimed to be writing the first 'novel' in Tamil, so Natesa Sastri claimed to have written the first 'romance'. Certainly *Komalam was a new type of story in Tamil*.

The last work of prose fiction to be published by Natesa

Sastri was an adaptation of an English model, a trend that was soon to become a predominant feature of the Tami l novel. Thus his *Talaiyanai Mantiropatecam* was based on Douglas Jerrold's Mrs Caudle's Curtain Lectures. Some years earlier he had published a dericative work as his first attempt a prose fiction. This was a set of five stories telling of cases solved by a South Indian detective. Here, too, he was breaking new ground, for his Tanavan (after the English Donovan) was the first fictional Tamil detective.

The next popular novelist in the early twentieth century is *T. M. Ponnuswami Pillai* an approximate contemporary of Natesa Sastri. He has introduced some new tendancies in many aspects of the Tamil novels. Ponnu Swami has written nearly, six novels (*Kamalakshi (1903)*; *Vijaya Sundaram (1910)*; *Gnanasambandan (1913)* *Gnanambikai (1913)* *Gnanaprakasam (1920)*; *Sivagnanam (1920)*; and they are all similar pattern. The note-worthy point of his novels is their excellent form. The chapters are succession of dialogue with relatively brief narrative introduction to set the scene and the dialogues are set out as in a play. This is perhaps rather surprising in that there is no dramatic works in earlier Tamil literature. Thus we see a progressive tendency in the early Tamil novels.

பேசும் பொன்னேவியங்கள்

க. நரசிம்மன்
பச்சையப்பன் கல்லூரி, சென்னை

பன்னெடுங் காலத்திற்கு முன்பே இயற்கை ஓவியக் காட்சிகள், மனித உள்ளங்களின் ஆவிகளைக் கவர்ந்து தன்பால் ஈர்த்துக் கொண்டன என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. ஆவிகளைக் கவரும் அவ்வோவியக் காட்சிகள் தாம் கவிஞனை அடையாளங் காட்டுகின்றன.

இலக்கியச் சுமைதாங்கிகளாய் இருப்பவையே ஓவியப் பாடல்கள். கவிஞனை உருவாக்கும் உலைக்களங்களாய் இருப்பவையும் அவையே. எனவே அவன் உருவாகிய இடத்தை ஒருபோதும் மறப்பதில்லை. அவன் இதயத்தறியில் இலக்கியச்சேலை நெய்யும் போது ஓவியக் காட்சிகள் விதவிதமாக காண்பவர் மனங்கவரும் வகையில் இழையோடி மலர்கின்றன. இலக்கியத்தில் ஓவியக் காட்சி இழை ஓடாத இடமே இருக்கமுடியாது என்று தெளியலாம். வண்ண ஓவியங்கள் பேசாத கவிதைகள்; கவிதைகள் பேசுகின்ற வண்ண ஓவியங்கள் "Painting is dumb poetry; Poetry is speaking painting" என்ற கிரேக்க அறிஞன் சொற்கள் கவிதையின் தன்மையைத் தாங்கி நிற்பதை அறிய முடிகிறது. ஓவியனால் பேசவைக்காத ஒரு அற்புதத்தைக் கவிஞனால் பேசவைக்க முடிகின்றது. அவன் மாற்றும் மந்திரச் சக்திதான் இலக்கியத்தில் மறைந்து கிடக்கின்றது.

இதயப் பரப்பிலே ஓடி உலாவும் உணர்வுக் கதிர்கள் உலகக் காட்சிகளைக் கண்வழி உளம்வாங்க உலகப்புகழ் காவியங்களிலும்

படைப்பிலும் படமாகச் சுடர்விடுகின்றன. ஓடி உலாவும் உணர்வுக் கதிர்கள் சுடர்விடும் இதயம், கவிஞன் இதயம். ஆதலால் அவன் பேச்சிலும் படைப்பிலும் கலைகள் கனிகின்றன உயிர்களின் என்றும் மாருத இயக்கத்தைக் கவிதை படம் பிடிக்குமானுல், அதுவே இறவாத கவிதையாக-உயிர் ஓவச்செய்தியாக விளங்கும்.

பக்தி:

தமிழ் அன்னையின் எழிலிலே ஒன்பான் சுவைகள் அடிப்படையில் அமைந்த எத்தனையோவித காட்சிகள் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொள்வன. என்றுமுள தென்றமிழ் அன்னையை வாழ்த்தப் புகுங் கவிஞனுள்ளம், அன்னையின் கோலத்தைப் பார்த்து பூரித்து,

''நீராருங் கடல்உடுத்த நிலமடந்தைக் கெழிலொழுகும்
சீராரும் வதனமெனத் திகழ்பரத கண்டமிதில்
தக்கசிறு பிறைநுதலும் தரித்தநறுந் திலகமுமே
தெக்கணமும் அதிற்சிறந்த திரவிடநல் திருநாடும்
அத்திலக வாசனைபோல் அனைத்துலகும் இன்பமுற
எத்திசையும் புகழ்மணக்க இருந்தபெருந் தமிழ் அணங்கே''

— மனோன்மணிய பாயிரம்-1.

என்று வாழ்த்தி உளம் நிறையும் பாங்கினைக் காணும்பொழுது அன்னையின் தோற்றமும் வாழ்த்துப்பாடும் நெஞ்சங்களுக்குப் புலப் படுகின்றதன்றே.

அகமும் புறமும்:

உணர்ச்சிக் கதிர்கள் உள்ளத்திரையில் தீட்டிய ஓவியங்கள் உயிர்க்கு விருந்தாகின்றன. ''யான்பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்'' என்று கவிதைவேளாண்மையில் சிறக்கின்ருன் கவிஞன். வாழ்க்கையை அகம் புறம் என்று பகுத்தலின் அகத்திற் போர் இல்லையென எண்ணுகின்ருேம்; உண்மை. ஆனுல் புறப் போரினும் விழுமிய அகப்போர், ஊடல் என்ற பெயரிலே நடை பெறுவதைக் கூருமல் இருக்க முடியாது. நிரந்தரமாக நடந்து கொண்டிருக்கும்போர் அகப்போர் என்பதனுல் அகத்திற்கு நம் முன்னோர் முதலிடம் கொடுப்பாராயினுர். உலகப்போர் நின்ருலுங் கூட அகப்போர் இதுவரை நின்றதாக எந்தச் செய்தித்தாளும் சொன்னதில்லை.

''வினையே ஆடவர்க் குயிரே வாணுதல்
மனையுறை மகளிர்க்கு ஆடவர் உயிரென''

பண்பின் பாசறைகளாய் விளங்கும் தமிழ்மறவர் கலிங்க மன்னனுடன் பொருகின்றனர். வினை ஆடவர்க்கு உயிர் என்றதனால் அவர்கள் போர்புரிகின்றார்கள்; மகளிர்க்கு ஆடவர் உயிரென்றதால் அவ்வுயிர் ஓம்ப அவர்கள் ஊடற்போர் நடாத்துகின்றனர்.

பு ,ப்புனல் விளையாடும் கயற்கண் பைந்தொடிகள் ஊடலில் தாம்மடுத்துக் கபாடந்தனை மூடிப் புறப்போரினில் வெற்றிகண்டு புறப்பட்ட காளைகளின் பொன்முகச் சுடரொளிக்குக் காத்துக் கிடக்கின்றனர்; விழிகளை வாசலில் வைத்து. காளைகளோ கதவிற்கு உள்ளே காத்துக் கிடக்கின்ற காதலியர் கனிமுகத்தினை மனதில் படமெடுத்து உண்டவராய் மணிக்கதவம் திறக்கப்பட விழைகின்றனர்.

மணிக்கதவு திறக்குமா? மழலைமொழியார் அணிசொல் பிறக்குமா? மதிமுகமடவார் தம்காட்சி தமக்குச் சிறக்குமா? சின்மலர் அணி பல்கூந்தலார் கடைக்கண் வரவேற்பு கனியாதா? ஊடலின் உட்பூசலில் உழன்று தவிக்கும் ஒண்மடவார் திறப்பாரா? திறக்கமாட்டார்களா? என்று வனிதையரின் காட்சிக்கு வாசலில் வேண்டிக் கிடக்கின்றனர் வயக்காளைகள்.

அதோ வருகின்றாள்; மெல்ல வருகின்றாள். அன்னத்தின் நடை பழித்து, கதவிற்கு அவள் நெருங்கும் காலடி ஓசைமுன் காற் சிலம்பின் ஓசைகள் அவன் காதுக்குவரப் பயின்று அடியெண்ணி இவர்கின்றாள். காதுக்குவந்த மாத்திரத்தில் காதலியின் உருவத்தைக் கண்ணுற் கண்டவன்போல்,

''விலையிலாதவட முலையி லாட விழி
குழையி லாடவிழை கணவர்தோள்
மலையிலாடிவரு மயில்கள் போல வரும்
மடநலீர் கடைகள் திறமினோ'' -கடை திறப்பு-42

என்று பாடுகின்றான். அவன் எடுத்த காட்சியில் எத்துணைக் கவர்ச்சி; எத்துணை அழகு. அவ்வோவியக் காட்சிகள்

மனதிலிறங்கி அழியாத இடம் பெறுகின்றன. அவன் பாடுவதும் நடைக்கேற்ப அப்பாடல் சந்தநயம் அமைவதும் அதைப்படம் பிடிக்கின்ற பாங்கும் மறக்கற்பாலதன்றோ! திரிகூடராசப்பக் கவிராயரின்,

"நடை கண்டால் அன்னநந் தோற்கும்
நன்னகர் வசந்த வல்லி
விடை கொண்டான் எதிர்போய்ச் சங்க
வீதியிற் சங்கந் தோற்றாள்
சடை கொண்டான் உடைதான் கொண்டு
தன்னுடை கொடுத்தாள் ஐயன்
உடைகொண்ட வழக்குத் தானே
ஊர்கின்ற தேர்கொண் டாளே"

— திருக்குற்றால குறவஞ்சி.

என்ற பாடல் நினைத்தற்குரியது இறைவனை இதயபீடம் ஏற்றியவள் ஆடையின்றிக்கையற்ற நெஞ்சினளாய் இப்பாரைப் பற்றும் பாங்கினை ஓவியமாக்கிக் கண்முன் கொண்டுவருகின்ற தல்லவா. ஆங்கே ஆடையுடன் நடந்த ஆரணங்கையும், இங்கே உடையின்றி வழக்குத் தொடுக்கும் ஒண்மடவாளையும் உணருங் கால் இன்ப துன்பத்தில் ஓவியங்கள் சுடர்விடும் காட்சிகள் நம் மனக் கண்ணில் படம்போல் ஓடுகின்றன அல்லவா.

இதோ ஓர் ஓவியம்; காண்பார் உயிரையே திடுக்கிடும் பாங்கில்,

"முருகிற் சிவந்த கழுநீரும்
முதிரா இளைஞர் ஆருயிரும்
திருகிச் செருகுங் குழன் மடவீர்
செம்பொற் கபாடந் திறமினோ" –கடை திறப்பு-50

என்று அமைந்துள்ளது. பெண்கள் உடல் சொடுக்கி மலர் பறித்து அணியும் செயல் இளைஞர்தம் உயிர் மலரைப் பறித்து அணிவது போன்ற சிறப்புக் காட்சி சுடர்விடுகின்றது. 'திருகி' என்ற சொல்லில், பெண்கள் மலரை மென்மையாகப் பிடித்துக் காம் பினின்றும் பறிக்கும் ஒரு பக்குவக் காட்சி உள்ளடங்கியுள்ளது.

சிறிய சொற்களில் ஒரு காட்சியையே படைக்கின்ற ஓவியச் சொற்கள் கவிஞனுக்கு உதவி செய்யும் பாங்கும் வியத்தற்குரிய தன்றோ!

களத்திலோர் காட்சி, யானைகளை வெட்டி வீழ்த்தும் களிறு அன்னான் உடல்துறந்து தலைமட்டும் தரைதழுவ, உயிரற்றுக் கிடக்கின்றான். உளம் நிறைந்த காதலி ஓடிவந்து களம்நோக்கி உடலற்ற கணவனின் தலை மட்டுங் காண்கின்றாள். தங்கேள்வனின் உறுப்புக்கள் எங்கே என்று பயிரவியைக் கேட்கிறாள்.

பொரு தடக்கை வாளெங்கே மணிமார் பெங்கே
போர்முகத்தில் எவர் வரினும் புறங்கொ டாத

பருவயிரத் தோளெங்கே எங்கே என்று

பயிரவியைக் கேட்பாளைக் காண்மின் காண்மின்

—களம் பாடியது-484

என்ற இப்பாடல் அதனைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றது. தலைவி, போரிற் புறங்கொடாத தன்தலைவன் வெற்றியுடன் வருவான் என்று எதிர்பார்த்தவள் வீரமரணம் அடைந்தான் என்ற செய்தியைக் கேட்கின்றாள். கேட்ட மாத்திரத்தில் கேள்வன் விழுந்த களம்நோக்கி ஓடுகின்றாள். அவள் கண்களைப் பசிதீர்த்த அவன் அவையங்களைப் பார்க்கத் துடிக்கின்றாள். அப்படி துடிப்பவள் தலைமட்டும் காண்கிறாள். உள்ளப் பூமியைக் கிழித்துக்கொண்டு புறப்படும் பூகம்பமாக அவள் கேள்விக்கணை வெடிக்கின்றது.

தன்னை வாரி அணைத்த கைகளும், தான்துயின்ற மணிமார்பும், தழுவி விளையாடிய தோள்களும் இல்லை என்பதனை அவளால் நினைத்துப் பார்க்கக் கூட முடியவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில், கண்ணகி தன் கேள்வனைப் பார்த்து,

"பொன்னுறு நறுமேனி
பொடியாடிக் கிடப்பதோ"

என்று ஓலமிடும் காட்சி ஒப்புநோக்கத் தக்கதாக அமைந்துள்ளது.

ஆனை ஆயிரம் அமரிடை வென்ற மானவனுக்கு வகுப்பது பரணி அல்லவா. அதனால் அப்போர், யானைகள் நிறைந்த போராக இருக்கின்றது. யானையை நோக்கி வில்வீரர் அம்பெய்ய, அம்புபடும் துதிக்கையை வாள்வீரர் வெட்ட, வெட்டுப்பட்ட துதிக்கை சக்கரங்களின் இலைபோன்ற தோற்றம் தந்து ஓடுகின்ற காட்சியை,

"மத்தயானை யின்க ரஞ்சு ருண்டு வீழ வன்சரந்
தைத்த போழ்தி னக்க ரங்கள் சக்க ரங்க ளொக்குமே"
– கலிங்கத்துப்பரணி – களம் பாடியது-428

என்ற பாட்டால் கவிஞர் படம் பிடிக்கின்றார். வெட்டிய யானையின் துதிக்கை சுருண்டு களத்தில் ஓடிய காட்சியைப் படம்பிடிக்கும் திறன் சயங்கொண்டார்க்குக் கைவந்த கலையென்பது பெறப்படு கின்றது.

பேச்சிலும், நாம் செய்யும் அலங்காரத்திலும் ஓவியக்காட்சிகள் இடம் பெறுவதை மனிதனால் பிரித்து வாழ முடியாதபடி வாழ்க்கை யுடன் பின்னிப் புணைந்து கிடப்பதைக் காண்கிறோம். பெரும் பான்மையாக கவிஞனுக்கு ஒரு கருத்தைச் சொல்ல உத்தியாக அமைவது இவ்வோவியக் காட்சிகள்தாம் என்பதும் பெறப்படு கின்றன.

உழிஞைத்திணை

அ. நலங்கிள்ளி
பிஷப் ஹீபர் கல்லூரி, திருச்சி

1. **முன்னுரை:** பண்டைத் தமிழரின் அரசியல் வரலாற்றையும் சமூக வரலாற்றையும் தெளிவுறுத்தும் இலக்கியம் புறநானூறு. புறநானூற்றின் வழிநின்று அரசியல் வரலாற்றை அலசிப்பார்த்தால் ''ஒருவனை ஒருவன் அடுதலும் தொலைதலும் புதுவதன்று; இவ்வுலகத்தியற்கை'' என்று கூறியதின் உண்மை புலப்படும். தமிழ் மன்னர்கள் நிகழ்த்திய போர் முறைகட்கு இலக்கணங்கள் எழுந்தன. வேந்தர்களின் வீரம் குறித்தும் வீழ்ச்சி குறித்தும் புலவர்களும் பாடல்கள் பாடினர். அவ்விலக்கண இலக்கியங்களின் துணை கொண்டுதான் அன்றைய போர்நெறி பற்றிய நம் ஆய்வும் அமைகின்றது. ''வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே'' என்பது அரசியல் செலுத்திய அன்றைய வேந்தர்களின் பொதுநெறியாகத் தெரியவில்லை. ''வல்லமை உடையவர் வாழ்வர்; மற்றவர் வீழ்வர்'' என்ற நிலையைத்தான் காணமுடிகிறது.

2. **தொல்காப்பியமும் உழிஞையும்:** தமிழ் முதல் நூலான தொல்காப்பியம் புறத்திணை ஏழெனக் கூறும். அவற்றுள் உழிஞை என்பது படையெடுத்துச் சென்ற வேந்தன் பகையரசனின் அரணை முற்றுகையிடுதலும் கைக்கொள்ளுதலுமாகும்.

''முழுமுதல் அரணம் முற்றலும் கோடலும்
அனை நெறி மரபிற்று ஆகும் என்ப''

(தொல். பொருள். நூற்பா. 66)

என்பது நூற்பா. கோடல் என்பதற்குக் கைக்கொள்ளுதல் எனப் பொருள் கொண்டு முற்றுதலும் கைக்கொள்ளுதலும் ஒருவன் தொழிலையே குறிக்குமென்பர் இளம்பூரணர். நச்சினார்க்கினியர் 'கோடல்' என்பதற்குக் காத்தல் எனப் பொருள் கொண்டு "சென்ற வேந்தன் வளைத்தல்" என்றும், "இருந்த வேந்தன் கைக்கொண்டு காத்தல்" என்றும் பொருளுரைத்து இருவர் தொழிலைக் குறிக்குமென்பர். பல்லாற்றானும் ஆய்ந்து காணுங்கால் பூரணரின் உரையே பொருந்தியதாகத் தெரிகிறது. பின் வந்தோர் கூறிய நொச்சி என்னும் தனித்திணையைத் தொல்காப்பியர் "அகத்தோன் வீழ்ந்த நொச்சி" என்று உழிஞைக்குரிய துறைகளுள் ஒன்றாக அமைத்துக் கொண்டார். உழிஞைக்குரிய முதன்மை நொச்சிக்கு இன்றெனத் தொல்காப்பியர் கருதினர் போலும்.

உழிஞைக் குரியனவாக முதலில் ஓரெட்டுத் துறைகளும் அடுத்துப் பன்னிரண்டு துறைகளும் ஆக இருபது துறைகளைத் தொல்காப்பியர் கூறுவர். முதலெட்டுத் துறைகள் வினைத்திட்பத் தினையும் நெஞ்சுறுதியினையும் சார்ந்துள்ளன எனலாம். அடுத்த பன்னிரண்டு துறைகள் வினைசெயல்வகையை விளக்குவன போன்று அமைந்துள்ளன. தொல்காப்பியம் உழிஞைத்திணைக்கு இருபது துறைகள் வகுத்துக் கூறவும், பின் வந்த புறப்பொருள் வெண்பா மாலை இருபத்தெட்டுத் துறைகளை விரித்துக் கூறும். இலக்கண விளக்கம் புறத்திணை இயலில் உழிஞைத் திணைக்கு முதலில் முப்பத்திரண்டு துறைகளும் பின்னர் ஒன்பது துறைகளுமாக நாற்பத்தொரு துறைகளை வகுத்துக் காட்டும். இவையாவும் தொல்காப்பியர் கூறுவனவற்றுள் அடங்கும்.

3. **உழிஞையின் சிறப்பு:** புறப்பொருள் உரைக்கும் திணைகள் பலவற்றுள்ளும் உழிஞைத் திணைக்கு அறிவுத்துணை மிகவும் வேண்டற் பாலது. தமிழ் மன்னர்கள் மலை, காடு, நிலம், நீர் ஆகிய இயற்கை அரண்கள் காப்பாக விளங்கத் தங்கள் நாடுகளை வைத்துக் கொண்டனர். இவற்றுக்கும் மேலாக அகழி சூழ்ந்த மதிலரண்கள் சமைத்துத் தங்கள் இருப்பிடங்களை அமைத்திருந்தனர். அகழி அஞ்சாத வீரர்க்கும் அச்சத்தை ஏற்படுத்தவல்லது. அகழியை அடுத்த மதிற் சுவர்கள் மிகவும் அகன்ற அளவில் அமைக்கப்பெற்று வஞ்சம் நிறைந்த கருவிகள் பொருத்தப்பட்டிருக்

கும். எமனும் குலைநடுங்கும் கொலைக் கருவிகளும் பகைவர்களை வருத்தும் பல்வேறு வகைப்பட்ட தந்திரப் பொறிகளும் மதிற் சுவர்களில் கரந்த நிலையில் பொருந்தியிருக்கும்.

மதிலின் இத்தகைய அமைப்பு சூழ்ச்சி நிறைந்த அறிவுச் செயல்களின் பாற்பட்டது. இதனையே ''முழுமுதலரணம்'' என்றார் தொல்காப்பியர். எத்துணைக் காலமாயினும் வெளியிடத்தில் காத்திருந்து முற்றுகையிடுவோனுக்கும் அறிவுத் திறம் வேண்டும். இப்படி அஞ்சத்தக்க அறிவுத் திறம் வாய்ந்த மதிலரணின் அமைப்பினையும், அத்தகு மதிலை முற்றலும் கோடலுமாகிய செயல்களையும் எடுத்துக் கூறுவது தான் உழிஞைத்திணை.

4. **புறநானூற்றில் உழிஞைத்திணை :** தொல்காப்பியர் கூறும் போர்த்திணைகள் அனைத்துக்கும் புறநானூற்றில் பாடல்கள் பலவுள. உளவேனும் புறநானூற்றுப் பாடல்களுக்குத் திணைதுறை வகுத்தவர்கள் உழிஞைத் திணைக்கென ஒரு பாடலைக்கூடச் சுட்டவில்லை. போர்பற்றிய செய்திகளை நூற்றுக்கணக்கான பாடல்களில் கூறும் புறநானூற்றில்–மேற் கூறியாங்கு சிறப்பினைப் பெற்றுப் போரின் முக்கியப் பகுதியாக விளங்கும் உழிஞைத் திணைக்குச் சான்றுக்கு ஒரு பாடல் கூட இல்லை என்பது எண்ணிப் பார்க்கவேண்டிய ஒன்று. ஆனால் தொல்கர்ப்பியர் தனித் திணையாகக் கூறுது உழிஞைக்குரிய துறைகளுடன் ஒரு துறையாகக் கூறிய நொச்சிக்கு ஆறு பாடல்களைக் காட்டினர். என்ன எண்ணத்தில் அப்படித் தொகுத்துள்ளனர் என்றும் விளங்கவில்லை.

புறநானூற்றுப் பாடல்களுக்குப் பிற்காலத்தில்தான் திணை துறைகள் வகுக்கப்பட்டன. பிற்காலத்துத் தோன்றிய புறப்பொருள் வெண்பா மாலையை அடியொற்றி முற்படத் தோன்றிய இலக்கியமான புறநானூற்றுக்குத் திணை துறைகள் அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. தமிழ் முதல் நூலான தொல்காப்பியத்தின் வழி நின்று திணை துறைகள் வகுக்கப் பெறவில்லை. பல பாடல்களுக்குத் திணைகளும் துறைகளும் பொருந்தி வரவில்லை. உழிஞைத் திணைக்குத் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் புறநானூற்றுப் பாடல்கள் பலவற்றைச் சான்று காட்டுகின்றனர். அவற்றின் வழி நின்று ஈண்டு சில விளக்கங்கள் காண்பது பொருத்தமுடைத்து.

5. உழிஞைப் பொருத்தம்: புறநானூற்றுப் பாடல்கள் சில, உழிஞைத் திணைக்குப் பொருந்துமாறு எங்ஙனம் என்பதைக் காண்போம்.

(அ) உழிஞைத் திணையில் ''கொள்ளார் தேஎம் குறித்த கொற்றம்'' என்பது ஒருதுறை. ஒரு வேந்தன் தன் தலைமையினையும் ஆணையையும் ஏற்றுக்கொள்ளாத பகைவரிடத்துத்தன் சினத்தைச் செலுத்துதல் என்பது துறையின் பொருள். இத் துறைக்கு ''ஆனா ஈகை அடுபோர் அண்ணல்'' (புறம்-42) என்ற இடைக்காடனார் பாடலை இளம்பூரணர் சான்று காட்டுகிறார். ஆனால் புறநானூற்றுப் பாடலின் அடிக்குறிப்பு திணை: வாகை யென்றும், துறை: அரசவாகை என்றும் உள்ளது. இனிப்பாடலின் பொருளை நோக்குவோம்.

புலவர், கிள்ளிவளவனின் ஆற்றலை முதலில் கூறிப் பின் அவன் ஆட்சிப் பெருமையும், நாட்டு வளமும் உரைக்கின்றார். எத்துணை ஆற்றலும் பெருமையும் இருப்பினும் அவன் நோக்கம் மாற்றார் மண்ணைக் குறித்து நிற்கிறது. புலவரெல்லாம் அவனை நோக்கி நிற்க அவனோ கூற்று வெகுண்டன்ன சினத்துடன் தன்னை ஏற்றுக் கொள்ளாத மாற்றார் மண்ணை நோக்குகின்றான். இதனைக் குறிப்பதே புலவரின் முக்கியநோக்கம். அப்படியானால் பாடலின் முடிபு ''கொள்ளார் தேஎம் குறித்த கொற்றமா'' கத்தான் இருக்கிறது. எனவே இப்பாடல் உழிஞைத் திணையில் ''கொள்ளார் தேஎம் குறித்த கொற்றம்'' என்ற துறையில் இருக்க வேண்டுமெனத் துணியலாம்.

(ஆ) ''அகத்தோன் செல்வம்'' என்பது உழிஞையில் ஒரு துறை. இதற்குப் பூரணரும் நச்சினார்க்கினியரும் பாரியைக் கபிலர் பாடிய ''அளிதோதானே பாரியது பறம்பே'' (109) என்ற பாடலைக்காட்டுகின்றனர். ஆனால் பாடலின் அடிக்குறிப்பு நொச்சித்திணை என்றும் துறைமகள் மறுத்தல் என்றும் உள்ளது.

இப்பாடலில் ''உவர் உழாதன நான்கு பயன் உடைத்து'' என்று அவன்பறம்புச் செல்வத்தைக் கபிலர் முதலில் குறிப்பிடுகின்றார். பின் அவனுடைய பகைவரை நோக்கி, நீங்கள் அவனை இரந்து கேட்டால் அவன் மலையைப்பெறலாம் என்றும் உரைக்கின்றார்.

அகத்தே அவன் செல்வத்தைப்பெற்றுள்ளதால் புறத்தோருக்கு அவனை வெல்வது அரிதாக உள்ளது. எனவே அவன் அகச் செல்வத்தைச் சுட்டி, "அவனை வெல்வது அரிது" என்று கூறுவது தான் புலவரின் முக்கிய நோக்கம். பாடலின் அடிக்குறிப்பில் உள்ள மகள் மறுத்தல் என்னும் துறைக்குப் பாடலில் சான்று ஏதுமில்லை. ஊகித்துக் குறித்ததாகத் தெரிகிறது. எனவே தொல் காப்பியரின் இலக்கணப்படி இப்பாடலின் திணை உழிஞையாகவும், 'அகத்தோன் செல்வம்' என்பது துறையாகவும் இருக்க வேண்டும் எனத் துணியலாம்

(இ) "திறற்பட ஒருதான் மண்டிய குறுமை" என்பதும் உழிஞைக்குரிய துறைகளுள் ஒன்று. "வலிபட ஒருதானாகிச் சென்ற குற்றுழிஞை" என்று இளம்பூரணர் உரைகூறிக் "கிண் கிணி களைந்த கால்" (77) என்ற இடைக்குன்றூர் கிழார் பாடலைச் சான்று காட்டுவர். ஆனால் பாடலின் அடிக்குறிப்பு வாகை என் றும் அரசவாகை என்றும் உள்ளது.

தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியன் கிண்கிணி களையாத இளம் பருவத்தில் ஒருதனியாகச் சென்று பகைவரை அட்டதைப் பாடல் தெரிவிக்கிறது. அவன் ஒரு தானாகச் சென்ற தைக் குறித்து உரையாசிரியர் இத்துறையில் சேர்ந்தார். ஆனால்

"உடன்று மேல் வந்த வம்ப மள்ளரை
வியந்தன்றும் இழிந்தன்றும், இலனே; அவரே
அழுந்தப்பற்றி அகல் விசும்பு ஆர்ப்பெழ
கவிழ்ந்து நிலம் சேர அட்டதை"

என்ற வரிகளைக் கொண்டு பாடலின் அடிக்குறிப்பு வாகைத்திணை என்றும் அரசவாகைத்துறை என்றும் வரையப்பட்டது போலும். பாடலின் உள் நோக்கை ஆய்ந்தால் செழியன் பகைவரை நிலம் சேர ஆர்ப்பரித்து அட்டதை விட அவன் ஐம்படைத் தாலி களையாத சிறுபருவத்தில் ஒரு தனியாகச் சென்று பொருத தன்மை யைத்தான் இளம்பூரணர் சிறப்பெனக் கருதி இத்துறைக்குச் சான்று காட்டினர். ஆனால் நச்சினர்க்கினியர் இத்துறைக்கு "வருகதில் வல்லே" (284) என்ற ஓரம்போகியார் பாடலை

எடுத்துக்காட்டுவர். அவர் 'குறுமை' என்பதற்குச் சிறுமை எனப் பொருள் கொண்டு இப்பாடலைச் சுட்டினர். இப்பாடலின் அடிக் குறிப்போ தும்பைத் திணை என்றும் துறை பர்ண்பாட்டு என்றும் உள்ளது. இத்துறைக்கு இருவர் எடுத்துக்காட்டிய இரு பாடல் களுமே ஓரளவிற்குத்தான் பொருந்துமென முடிவு செய்யலாம்.

6. **சில ஐயப்பகுதிகள்:** பல பாடல்களும் இங்ஙனம் ஆய்வுக்குரியன. ''வென்றவாளின் மண்ணோடு ஒன்றல்'' என்பதும் ஓர் உழிஞைத்துறை. ''இருபெரு வேந்தருள் ஒருவனை ஒருவன் வென்றுழி அங்ஙனம் வென்ற கொற்ற வாளினைக் கொற்றவை மேல் நிறுத்தி நீராட்டுதல்'' என்பது துறையின் பொருள். இத்துறைக்கு நச்சினர்க்கினியர் '' இருவருடைய வேலுக்கும் சிறுபான்மை மண்ணுதல் கொள்க'' என உரைத்து பிறர்வேல் போலர்தாகி'' என்ற (332) விரியூர் நக்கனர் பாடலை எடுத்துக் காட்டுவர். பாடலின் அடிக்குறிப்போ வாகை எனவும் மூதின் முல்லை எனவும் உள்ளது. இதே பர்டலை இளம்பூரணர் பாடாண் திணைக்குரிய ''மாணர்ச் சுட்டிய வாண்மங்கலம்'' என்ற துறைக்குச் சான்ருகக் காட்டுவர். ஆக ஒரு பாடலுக்கு இரு உரையாசிரியர்கள் இருவேறு திணை துறைகளைக் குறிக்க, பாடலின் அடிக்குறிப்போ இரண்டுமற்ற வேருெரு திணை துறையைக் குறிக்கிறது. இங்ஙனம் பல ஐயப்பகுதிகள் ஒரு முடிபு பெற வேண்டும்.

7. **முடிவுரை:** புறநானூற்றுப் பாடல்களுக்கு (பதிப்புக்கு) மேலும் ஓர் ஒழுங்கு வடிவம் தேவை. பாடினேர், பாடப்பட்டோர் ஆகியவரைப் பற்றிக் கிடைத்த சான்றுகள் கொண்டு ஓரளவிற் கர்வது பாடல்களைக் காலவரைறையில் தொகுத்தல் நலம்பயக்கும். அனைத்துப் பாடல்களும் தொல்காப்பியத்தின் வழிநின்று, பொருந்து மாறு திணை துறைகள் வகுக்கப்பெற்ருல் புறநானூறு மேலும் செம்மையுறும். இம்முறைகளில் புறநானூற்றுக்கு ஒரு திருந்திய பதிப்பு வெளிவர அறிஞர் உலகம் முயல வேண்டும்.

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் ஆற்றுப்படையின் இடம்

மா. நவநீதகிருட்டிணன்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பல்வேறு காலங்களில் பல்வேறு புதிய இலக்கிய வகைகள் தோன்றியுள்ளன. சில குறிப்பிட்ட காலங்கள் திருப்புமையங்களாக உள்ளன. சில இலக்கிய உத்திகள் புதிதாய்த் தோன்றி வாழ்வு பெற்றுள்ளன. பழைய உத்திகள் சில வீழ்ச்சியடைந்துள்ளன. தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுப் பெரும்பரப்பைக் கண்ணோக்கி. ஆற்றுப்படை தோன்றி வளர்ந்த விதத்தையும் அதன் வளர்ச்சி, தேய்வுகளையும் ஆராயவேண்டும்.

1. **சங்க காலம்:** சங்க காலம் மன்னராட்சிக் காலம் என்றுலும் அதனைச் சமுதாய உணர்வுக் காலம் எனலாம். மன்னரை மதித்துச் சமுதாயமும், சமுதாயத்திற்காக மன்னரும் வாழ்ந்த காலம். வீரத்தையும் கொடையையும் போற்றினமையால் அரசர் சிறப்பித்துப் பாடப்பட்டனர். அரசரும் புலவரையும் கலைஞரையும் அன்புடன் ஆதரித்தனர். மன்னர், கலைஞர் இருவரும் ஒருவரையொருவர் போற்றி வாழ்ந்தமையால் ஆற்றுப்படை தோன்ற வாய்ப்புண்டாயிற்று. ஆற்றுப்படைத்துறை தனி இலக்கியமாக வளர்வதற்குக் காரணமாக இருந்தது அக்காலச் சூழ்நிலையே ஆகும்.

> ''மன்னன் உயிர்த்தே மலர்தலை உலகம்''

என்ற தொடர் சங்க கால நிலையை விளக்கும்.

2. பல்லவர் காலம்: சங்க காலத்தில் வீரமும் காதலும் கலையும் பெற்றிருந்த இடத்தைப் பல்லவர் காலத்தில் சமயம் பெற்றுவிட்டது. சமண, பௌத்தர்கள் கலைகளை விலக்கிச் சமயத் திற்கே சிறப்பிடம் அளித்தனர். சமயங்களுக்கு நடுவில் போராட் டம் எழுந்தபோது சமயத்தை நிலைநாட்டும் பக்திப் பாடல்கள் தோன்றின. திருவுடை மன்னனை விட்டுத் தெய்வத்தைப் பரவும் நிலை வளர்ந்தது.

அவ்வாருயின் தெய்வ ஆற்றுப்படையேனும் தோன்றியிருக்க லாமே என்ற கேள்வி எழும். நாயன்மார் பாடல்கள் எல்லாம் பெரும்பாலும் ஒவ்வொரு நலம் பற்றியன.

1. அத்தலத்தின் சிறப்பு. இயற்கை வளம்,
2. அங்குள்ள இறைவனின் சிறப்பு, பெருமை,
3. அத்தலத்தை அடியவர் சென்று வணங்குமாறு கூறுதல்
4. மனத்தை விளித்து, 'அத்தலத்திற்குச் செல்க' என்று கூறுதல்
5. சென்று வணங்குவதால்பெறும் பயன்

ஆகியவை பல பாடல்களில் இடம்பெறுகின்றன. இதனுல் தவம் பற்றிப் பாடுகின்ற தேவாரப் பாடல்களில் 'ஆற்றுப்படையின் தாக்கம்' உண்டு என்று கூறலாம்.

பல்லவர் காலத்தில், மன்னரே இறைவனைப் பாடும் இயல் பினராயினர். குலசேகராழ்வார், சேரமான் பெருமாள் நாயனுர் போன்ற மன்னரும், மணிவாசகர் போன்ற அமைச்சரும் இறை வனைப் பாடத் தொடங்கினர். சேனைத்தலைவர் பரஞ்சோதி, சிறுத்தொண்டர் எனும் சிவனடியாராயினர். அரசரும் அமைச் சருமே தெய்வத்தைப் பரவியபோது புலவர்களும் இறைவனையே பாடுவாராயினர்.

திருப்பாணுழ்வார், பாணபத்திரன், திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணர் ஆகியோரெல்லாம் பாணர் குலத்தைச் சார்ந்தவரே என்றுலும் அவர்களும் பக்தி இயக்கத்தில் பங்கு கொண்டனர் என்பதைக்

காண்கிறோம். பல்லவர் காலத்துப் புலவர்க நாம் காண்பவரில் பெரும்பாலானவர் சமய அடியார்களே ஆவர். "நாமார்க்கும் குடியல்லோம்" என்ற அப்பர் வாக்கு. பல்லவர் கால அடியார் மனநிலையை உணர்த்தும்.

3. **சோழர் காலம்:** பல்லவர் காலத்தைப் 'பக்தி இலக்கியக் காலம்' என்றால் சோழர் காலத்தைப் 'பக்திக்கலைக் காலம்' என லாம். சோழர்கள் இசை, ஆடல் பாடல், நாடகம் ஆகியவற்றைப் போற்றினர். ஆனால் அவர்கள் நாட்டத்தின் பெரும்பகுதி கட்டு வதிலேயே திரும்பி இருந்தது. கட்டிடக்கலையில் அவர்கள் காட்டிய ஆர்வமும், சமயங்களில் அவர்கள் காட்டிய ஈடுபாடும் இசை, ஆடல், பாடல், நாடகம் ஆகியவற்றைக் கோயிலை ஒட்டிய கலை களாகவே வளரச்செய்தன. பாணர், ஆடல் மகளிர், நாடகம் நடிப்போர் ஆகியோர் வறுமையால் துன்புறுவண்ணம் அவர் களுக்கு வரியிலி நிலம், கோயில் நிலங்களில் பங்கு, மான்யங்கள் போன்றவை அளித்திருந்தனர்.

12ஆம் நூற்றுண்டில் இருந்த மூன்றும் குலோத்துங்க சோழன் நல்லிசைப்பாணர், கோடியர் ஆகியோர் வறுமை நீங்கும்வண்ணம் கொடை வழங்கிய செய்தியைக் கல்வெட்டுக்கள் கூறுகின்றன. கோயிலை ஒட்டியே கலைகள் வளர்க்கப்பட்டமையால் மன்னரிடம் ஆற்றுப்படுத்தும் மரபோ, கொடுக்கும் வள்ளல் எங்குள்ளான் என்று தேடும் மரபோ, எழ வாய்ப்பில்லாமற் போயிற்று. புலவர் களும் காவியங்கள், புராணங்கள், சைவசித்தாந்தம் என்னும் பெரிய முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். உலா, பரணி போன்ற புதிய பிரபந்தங்கள் மன்னர் மீது பாடப்பட்டன. அவையும் ஒரு சிலவேயாகும். இங்ஙனம் மன்னரும் மக்களும் சமயங்களின் மீதும், கடவுள்மீதும் பெரும் பக்தி கொண்டு கலைகளில் ஈடுபட் டமையால், ஆற்றுப்படை இலக்கியம் தோன்றுவதற்கு வாய்ப் பில்லாமற் போயிற்று எனலாம். சோழர் காலத்தில் பாணர், கூத்தர், பொருநர் போன்ற கலைஞர் எவ்வாறு வாழ்ந்தனர் என்ற சாசனச் சான்றுகளைக் காணின் இது புலனாகும்.

1. 'நக்கன் உடைய நாச்சியார்' என்ற ஆடல் மகளுக்கு 'ஞானசம்பந்தத் தலைக்கோலி' என்ற சிறப்புப் பெயர் வழங்கப் பட்டது,

2. ‘ஒலக மா தேவீச்சரம்’ என்ற கோயிலில் முப்பது நடன மகளிர்க்கும் தலைமையாக ‘ஐயாறன் கலியுகச் சுந்தரத் தலைக் கோலி’ என்பவள் இருந்தாள்.

3. திருவொற்றியூரில் ‘உறவாக்கின தலைக்கோலி’ என்ற மங்கை இருந்தாள்; இராசராச சோழன் முன்னிலையில் இவள் அகமார்க்கப் பாட்டைப் பாடியதற்காக அவன் இவளுக்கு 60 வேலி நிலம் தானம் செய்தான்; மணலி என்ற ஊரில் இந்நிலம் இருந்தது.

இச்செய்திகளைச் சாசனங்கள் உரைக்கின்றன. இவையே யன்றிச் சோழர் காலத்தில் பெரும்பாலான கோவில்களில் ஆடலிலும் பாடலிலும் வல்ல பெண்கள் இருந்தனர் என்பதைப் பல கல்வெட்டுக்கள் அறிவிக்கின்றன. கோவில்களில் தமிழ்க் கூத்து, ஆரியக் கூத்து, சாக்கைக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து ஆடப் பட்டன. திருவிடை மருதூரில் தேவரடியார்க்குப் பாட்டுக் கற் பிக்கும் பாணன் பெற்றிருந்த மானியம் பாணப்பேறு எனப் பட்டது; இராசராசன் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபில் வந்த பாணரைக் கொண்டு திருப்பதிகங்களுக்குப் பண் வகுத்தான்; என்பன போன்ற செய்திகளை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் விளக்கியுள்ளார்.

4. **நாயக்கர் காலம் :** நாயக்கர் காலத்தில் வடமொழித் தொடர்பினால் புதிதாகப் பல பிரபந்தங்கள் எழுந்தன. ஏற்கனவே தமிழில் துறையளவில் இருந்த பாடல்களும் சிற்றிலக்கியமாக வளர்ச்சி பெற்றன. உலா, பிள்ளைத் தமிழ், கலம்பகம், அந்தாதி, கோவை, தூது போன்ற பல சிற்றிலக்கியங்கள் தெய்வங்கள் மீதும் மன்னர் மீதும் பாடப்பட்டன. நாயக்கரும் கோயில் கட்டிடக் கலையில் ஈடுபாடுகொண்டவர்களே. தெலுங்கைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்கள். இதனால் புலவர்கள், பழைய உத்தியாகிய ஆற் றுப்படையை விடுத்துப் புதிதாய்க் கிளைத்துள்ள பிரபந்தங்களை எப் படியெல்லாம் பல்க வைக்கலாம் என்ற நோக்கில் இருந்தனர். இக்காலத்தில் தோன்றிய ‘கலம்பகம்’ என்பதே அக்கால மக்கள் எத்தகைய இலக்கிய உத்தியை விரும்பினர்கள் என்பதை நமக் குணர்த்தும். இக்கலம்பகங்களில் ஒரு சிறு உறுப்பாக ‘ஆற்றுப் படை’ இடம் பெற்றது.

நாயக்கர்கள் இன்பச் சுவையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள் அவர்தம் கோயில் சிற்பக்கலைகளும், அவர்காலத்திய இலக்கிய வகைகளுமே இதற்குச் சான்று பகரும். பிரபந்தங்கள் போல ஆற்றுப்படையில் இன்பச்சுவைபாட வாய்ப்பே இல்லாமையால் புலவர்கள் ஆற்றுப்படை பாடுவதில் கருத்துச் செலுத்தாமல், 'விறலி விடு தூது' போன்ற ஆற்றுப்படைச் சாயலுடைய, இன்பச்சுவை மிக்க பாடல்கள் பாடுவதில் ஈடுபட்டனர். பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகியவை புரட்சிச் சிற்றிலக்கியங்களாய், ஏழ்மைச் சமுதாயத்தைப் பாட எழுந்தனவாகும்.

சிற்றிலக்கிய வகைகளிலே ஆற்றுப்படையைச் சேர்த்தாலும்' சிற்றிலக்கியக் காலமாகிய நாயக்கர் காலத்தில் தோன்றிய ஆற்றுப்படைகள் மிகுதியில்லை.

1963-ல் சிறியஇரத்தினக் கவிராயர் வடமலையப்ப பிள்ளை என்ற வள்ளல் மீது பாடிய புலவராற்றுப்படை ஒன்றே நாயக்கர் கால ஆற்றுப்படையாகக் கிடைக்கிறது. அதன்பின்பு எழுந்த ஆற்றுப்படைகள் யாவும் 19-ஆம் நூற்றுண்டைச் சேர்ந்தவையே.

5. **ஐரோப்பியர் காலம்:** நாயக்கர் ஆட்சி முடிந்தபின், தமிழகத்தில் தமிழறிந்த பாளையக்காரர்கள், சமீன்தார்கள், சிறுவள்ளல்கள் ஆகியோர் ஆண்டனர். ஐரோப்பியர் ஆட்சிக்கு வந்ததும் தமிழ்ப்புலவர்கள் மீண்டும் தமிழறிந்த வள்ளல்களை நாடி அலைய வேண்டியவராயினர். பெருங்காவியம் படைப்பதற்கோ, அரசவைப் புலவராகத் திகழ்வதற்கோ உதவும் தமிழ்ப் பேரரசர் இல்லை. பிரபந்தங்களைக் கேட்டு மனநினைவுறும் பிற்கால மன்னரும் இல்லை. வேற்றுமொழியாளரான ஐரோப்பியரை அண்டித் தமிழ் பாடித் தம் வாழ்வு நடத்த முடியாத நிலையில், தமிழ் கற்ற புலவரும் பண்டிதரும் தடுமாறினர்.

வள்ளல்களைத் தேடி அலையும் முயற்சி மீண்டும் தலைதூக்கிய போது ஆற்றுப்படை இலக்கியமும் தழைத்தது. இதற்குக் கால்கோள் செய்தவர் சிறியஇரத்தினக் கவிராயர். பிற்கால ஆற்றுப் படைகட்கு இவர் எழுதிய ஆற்றுப்படை வழிகாட்டியாகவும் அமைந்தது. வடமலையப்பபிள்ளை, பாண்டித்துரைத்தேவர், பெத்

தாச்சி செட்டியார் போன்ற வள்ளல்கள் தமிழ் கற்றவரை ஆதரித்தவர்களாதலால் அவர்கள் மீது ஆற்றுப்படைகள் தோன்றின.

ஐரோப்பியர் காலத்தில் மீண்டும் தழைக்கத் தொடங்கிய ஆற்றுப்படை, பிற்காலத்தில் பல்நோக்கு இலக்கியமாக உருப் பெற்றது. ஆற்றுப்படைகளில் தன்மையும் போக்கும் மாறிவிட்டன.

குறிப்பிட்ட தலங்களை விரும்பி வணங்கியவர்கள் அத்தலங்களைப் பற்றிய ஆற்றுப்படைகளை இயற்றத் தொடங்கினர். தம் ஆசிரியரை நன்றி தெரிவித்துப் போற்ற விரும்பியவர்கள் கல்விப்பயன் பொருட்டு ஆற்றுப்படை பாடுவாராயினர். மடத் தலைவரையும், ஆதீனகர்த்தரையும் போற்றிப் பாட விரும்பியவர்கள் மடங்களையும் ஆதீனங்களையும் சிறப்பித்து ஆற்றுப்படை பாடினர். குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள்மீது பற்றுக்கொண்ட பக்தர் சிலர், தெய்வ ஆற்றுப் படைகளும் பாடினர். சிலர் உருவமற்றததிற்கு உருவம் தந்து, உருவகப்படுத்தி, ஆற்றுப்படை பாடினர். அறிவுரை கூற விரும்பிய சிலர், ஆற்றுப்படை வடிவை அதற்குப் பயன்படுத்தினர். தூது முறையிலும் சிலர் ஆற்றுப்படை பாடி மகிழ்ந்தனர்.

இதனுல் வள்ளலாற்றுப்படை தவிரப் பிற்காலத்தில் எழுந்த ஆற்றுப்படைகள் எல்லாமே ஆற்றுப்படையின் வடிவத்தை ஒரு நாடக அமைப்புப் பாங்காகக்கொண்டு, தாம் கருதும் எண்ணத் தையே விளக்குவனவாக அமைந்துள்ளன. 1693-ல் தொடங்கிய பிற்கால ஆற்றுப்படை வளர்ச்சி இன்றுவரை தொடர்ந்து பல்வகை நோக்கங்களுக்கும் பயன்பட்டு வருகின்றமையை உணரமுடிகிறது. பல்லாண்டு இடைவெளிக்குப் பின்னரும், காலவெள்ளத்தை எதிர்த்து நீந்தி ஆற்றுப்படை வடிவம் வழக்குற்றிருப்பது, இதன் அமைப்புச் செம்மையையும் அழியாத் தன்மையையும் காட்டும். ஆற்றுப்படை வடிவம் புலவர் மனத்தில் என்றும் புதிய ஒளி ஊட்டுவதாய் அமைந்திருப்பதையும் இது காட்டுகிறது.

தேவர தாசிமய்யரும் திருநாவுக்கரசரும்

இரா. நடராசன்
முதனிலைக் கல்லூரி, கோலார் தங்கவயல்

தேவர தாசிமய்யர் வசனங்கள் எனப்படும் கவிதைகள் இயற்றிய வீரசைவக் கவிகளில் சிறந்தவர். அவரது வசனங்கள் பத்தி நெறியே அன்றி வாழ்க்கைக்கு வேண்டிய பல நீதிகளையும் போதிக்கின்றன. தாசிமய்யகொடுத்த பிச்சையால் தமது பாத்திரத்தில் பத்தி நிரம்பியது என்று பசவேசர் பகர்வதால் இவர் அவரது காலத்திற்கு முந்தியவர் என்று தெரிகின்றது. இவரது காலம் கி. பி. பதினோராம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியாகும். சாளுக்கிய அரசர்களில் ஒருவனான சகதேகமல்ல சயசிம்ம (கி.பி. 1015 1042) என்பவனின் மனைவியான சுக்கலெக்கு இவர் குருவாக இருந்தார் என்று அறிவதற்குரிய கல்வெட்டுச் சான்றும் உள்ளது.

1. உள்ளபோதே உய்யப் பார் :

உடலும், உயிரும் சிவபெருமானால் நமக்கு அருளப்பட்டவை. உயிர் உடலோடு சேர்ந்துள்ளபோதே சிவனை வழிபட்டு உய்யும் நெறிதேடாதவர்கள் நாய்களாவர். அத்தகையவர்க்குத்தான் என்ன கூற இயலும் என்று இவர் இறைவனைக் கேட்கின்றார்.

" காய நிம்ம தான, ஜீவ நிம்ம தான
காய ஜீவ உள்ளல்லியே நிம்ம பூஜிசத
நாயிகள னேனெம்பெ ஹேள ராமநாத "

(தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-69)

திருநாவுக்கரசர்,

"ஒண்ணுள்ளே ஒன்பது வாசல் வைத்தாய்
ஒக்க அடைக்கும் போதுணர மாட்டேன்"

என்று திருப்புகலூர் திருத்தாண்டகத்தில் பாடுகின்றார். இதன் கருத்து ஒன்பது வாசலும் ஒக்க அடைத்து இறப்பதற்கு முன் இறைவனை வழிபட்டு உய்யும் நெறி பெறவேண்டும் என்பது அல்லவா?

2. ஐம்பொறி அடக்கம்.

பெண்களைக் கண்டால் கண்களை அகல விரித்துக் காண்பதைப் போல். சிவலிங்கத்தைக் கண்ணாரக் காணுங்கள் என்றும், ஐம்பொறிகளின் வழியே சென்று நரகத்தில் விழாமல், இறைவனை மறவாது நினைக்கவேண்டும் என்றும் அறிவிக்கின்றார்.

"ஹெண்ண கண்டு ஹெச்சி ஹெக்கள படுவந்தெ
கண்ணிட்டு நோ்டிரோ சிவலிங்க தேவன
கரணதிச்செகெ ஹரிது, நரகதல்லி நெரெது
பறிதொறிவோகதெ மறெயதெ பூஜிசி நம்ம ராமநாத"
(தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்–54)

இக்கருத்தைத் திருநாவுக்கரசர்,

"புள்ளுவர் ஐவர் கள்வர் புனத்திடைப் புகுந்து நின்று,
துள்ளுவர் சூறைகொள்வர் தூநெறி சேரவொட்டார்"

என்று கூறி எச்சரிக்கின்றார். இவ்வசனம், மாணிக்கவாசகரின் "இந்திரிய வயமயங்கி" எனத்தொடங்கும் திருவாசகப் பாடலையும் நினைவுறுத்துகின்றது.

3. வேடநெறி.

பிற வீரசைவப் பெரியார்களைப் போன்றே இவரும் போலி அடியார்களை வன்மையாகக் கண்டிப்பதைக் காண்கின்றோம்; பன்றி சந்தனம் பூசிக்கொண்டால் என்ன பயன்? கான மயிலாடக் கண்ட வான்கோழி தனது சிறகை விரித்தாடின் என்ன பயன்? உள்ளே பத்தியின்றி உடலின்மேல் திருநீறுபூசி, உருத்திராக்கம்

அணிவதால் என்ன பயன்? பேசுவதைப் போலவே நன்னடத்தையில் காட்டாதவர்களை யாவர் என்று அழைக்க இயலும்?

"ஹந்தி ஸ்ரீகந்தத பூசிதடேனு
கந்தராஜனுக பல்லுதே?
நவிலு நலியித்தெந்தடெ காகோளி
புச்சவதற கொண்டந்தெ கர்மிகளபக்தி!
ஹொர வேஷத விபூதிருத்திராஷிய பூசிதடேனு
தெறனனறிது மறவெயகளெது
மாதினந்தெ நீதியுள்ளடெ
அவரன ஜாதரெம்பெ காணு ராமநாத"
(தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-35)

பத்தியில்லாத வஞ்சமனத்தவரின் பூவையும் நீரையும் பார்த்துச் சிவன் சிரித்து நிற்பான் என்று அப்பர் அடிகளும் அருளியுள்ளார்.

"நெக்கு நெக்கு நினைப்பவர் நெஞ்சுளே
புக்கு நிற்பன் பொன்னார்சடைப் புண்ணியன்
பொக்க மிக்கவர் பூவும்நீரும் கண்டு
நக்கு நிற்பன் அவர்தமை நாணியே!"

4. **உண்மைப்பத்தி.**

தாசிமய்ய பத்தனின் வீடே உண்மையான வாரணசி என்று கூறுகின்றார். அவனுக்கு வைகறை, அமாவாசை, நடுப்பகல், சங்கராந்தி, மாலைநேரம், பௌர்ணமி என்பன வேண்டா என்கின்றார்,

"அச்ச சிவைக்யங்கெ
ஹொத்தாறெ-அமாவாஸெ-மடமத்யான-சங்க்ராந்தி
மத்தெ அஸ்தமா்ன ஹுண்ணிமெ எம்பவில்ல
பக்தன மனெயங்கணவே வாரணசி காணு ராமநாத"
(தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-83)

உண்மையான பத்தனுக்குப் போலியான சடங்குகள் தேவையில்லை என்பதை அப்பர் அடிகளும், "கங்கை யாடிலென், காவிரி

யாடிலென், பொங்கு மாக்கடல் நித்தம் புணரினென்'' என்னும் வினவில் அறிவிக்கின்றார். அத்திருப்பாடலில், ''எங்கும் ஈசனை எண்ணாதவர்க் கில்லையே'' என்று அருளியது, ஈசனைத் தியானிப்பவர்களுக்கு அவன் உளனாகின்றான் என்ற கருத்தை எதிர்மறையாகத் தெரிவிப்பதை நாம் அறியலாம்.

5. பொதுநீக்கி வழிபடுதல் :

சிறந்த சிவனடியார் பலரைப் போன்றே இவரும் பொது நீக்கிச் சிவனையே சிறப்பாக வழிபடுமாறு வற்புறுத்துவதைக் காணலாம். பிறர்மனை விழையாமல், பிறர்பொருள் விரும்பாமல், பிற தெய்வங்களை வணங்காமல், குரு இலிங்கம் அடியார் வழிபாட்டில் சிறந்து இருப்பவனே மூவுலகங்களுக்கும் குரு ஆவான் என்கின்றார். இந்த வசனத்தில் இவர் பிறன்மனை விழையாமை, வெஃகாமை ஆகியவற்றையும் குறிப்பிட்டிருத்தல் நோக்கத்தக்கது.

''பரவதுவ நெரெயதெ, பரதனவ துடுகதெ
பரதைவதிச்செ வடெயதெ
குரு–லிங்க–ஜங்கமக்கெ பரதசெநாதாதனே
தரெ மூரக்கெ குருவாகிப்பநை ராமநாத''
— (தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-52)

திருநாவுக்கரசர் பெரும்பற்றப் புலியூர் திருத்தாண்டகத்தில் இதே கருத்தினை அருளியுள்ளதை நாம் அறிவோம்.

''பொதுநீக்கித் தனைநினைய வல்லார்க் கென்றும்
பெருந்துணையைப் பெரும்பற்றப் புலியூ ரானைப்
போற்றாத நாளெல்லாம் பிறவா நாளே''

6. ஈதல் அறம் :

ஈதலறத்தைத் தாசிமய்ய பின்வருமாறு வலியுறுத்துகின்றார். நீ கொடுக்காமல் மனிதன் கொடுக்க இயலுமா? நீ மனிதனின் மனத்தில் புகுந்து கொடுக்குமாறு அறிவுறுத்தாமல் அவன் கொடுப்பானா? உனது சர்வசக்தியை அறிந்துதான் உன்னை அடைக்கலமாக அடைந்துள்ளேன்.

"நீநீசனீயதே மானீசனீவனெ?
நீநீசுவ காரண மானீசனீவனு ஆ
மானீசன ஹ்ருதயதொளு ஹொக்கு
நீநீசுவ காரண
நீனெ சரணெம்பெனய்ய ராமநாத"

(தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-65)

இதே கருத்தைத் திருநாவுக்கரசர், இரப்பவர்க்கு ஈயுமாறு ஈசன் செய்தார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். சிவன் தந்ததைக் கொடாமல் மறைப்பவர்க்குக் கடும் நரகதண்டனை உள்ளது என்றும் எச்சரிக்கின்ருர்.

"இரப்பவர்க் கீய வைத்தார்
ஈபவர்க் கருளும் வைத்தார்
கரப்பவர் தங்கட் கெல்லாம்
கடுநர கங்கள் வைத்தார்
பரப்புநீர் கங்கை யானேப்
படர்சடைப் பாகம் வைத்தார்
அரக்கனுக் கருளும் வைத்தார்
ஐயனே யாற ஞரே"

பட்டினத்தாரின் "பிறக்கும்போது கொடுவந்ததில்லை" என்னும் பாடலும் ஈண்டு நினைவுகூரத்தக்கது.

7. அடியார் அன்பு:

தாசிமய்ய அடியார் அன்பு பற்றியும், குருபத்தி பற்றியும் பல வசனங்களில் குறிப்பிட்டு இருக்கின்ருர். முன்பு கண்ட "பரவதுவ நெரெயதெ" எனத் தொடங்கும் வசனத்திலும் அடியார் அன்பு பற்றிக் குறிப்பிட்டதைக் கண்டோம். நம் அப்பர் அடிகள் திருஞான சம்பந்தரின் பல்லக்கைச் சுமந்துவந்து, "உருகா நின்றும் அடியேன் உம்மடிகள் தாங்கிவரும், பெருவாழ்வு வந்தெய்தப் பெற்றிங் குற்றேன்" எனக்கூறிய பெருந்தகையல்லவா? அவரது அடியார் அன்பினை விளக்கும், "சங்கநிதி பதுமநிதி இரண்டும் தந்து" எனத்தொடங்கும் திருத்தாண்டகம் தமிழர் அனைவரும் அறிந்தது.

8. சிவபெருமானின் சோதனை :

சிவபெருமான் சோதனைமேல் சோதனை பல புரிந்தே அடியாரை ஆட்கொள்வான் என்பதைத் தேவர தாசிமய்ய பல உவமைகளால் விளக்குகின்றார். பொன்னைப்போல உறைத்துப் பார்ப்பான்; சந்தனத்தைப் போல அரைத்துப் பார்ப்பான்; கரும்பைப்பேல அரிந்து பார்ப்பான்; இச் சோதனைகளில் கலங்காமல் இருந்தால் இராமநாதன் கையைப் பற்றித் தன்னவனாக ஏற்றுக் கொள்வான்.

> "ஹர தன்ன பக்தர திரிவந்தெ மாடுவ
> ஒரெது நோடுவ சுவர்ணத சின்னதந்தெ
> அரெது நோடுவ சந்தன தந்தெ
> அரிது நோடுவ கப்பின கோலினந்தெ
> பெதரதெ பெச்சதெ இத்தடெ
> கரவிடி தெத்திக் கொம்ப நம்ம ராமநாதனு"
>
> (தேவர தாசிமய்ய வசனங்கள்-77)

கண்ணப்பர் சோதனையில் வென்றவுடன் ஏறுயர்த்தவர் தம் கையால் பிடித்துக்கொண்டு தன் வலத்தில் 'மாறிலாய் நிற்க' என்று கூறி மன்னுபேரருள் புரிந்த வரலாறு நாம் அறிந்தது. அப்பர் அடிகளின் வாழ்க்கையே பல சோதனைகளும், வேதனைகளும் நிறைந்தது என நாம் அறிவோம். திருப்புகலூரில் முத்தி தருவதற்கு முன்பு கூட, அவர் முன் பல நவநிதியங்களை இட்டுச் சோதனை புரிந்தவரல்லவா சிவபெருமான்?

காலமிடையிட்டும், தேயமிடையிட்டும் வாழ்ந்த இரு பெரியோர்கள் அவர்கள் அருளிய கருத்துக்களில் ஒருவராவதைக் கண்டோம். அவர்கள் அருளிய செந்நெறிகளைப் பின்பற்றி வாழ்வதே நாம் அவர்களுக்குச் செய்யும் தொண்டாகும்.

சங்க இலக்கியமும் தழையுடைகளும்

கே. பகவதி அம்மாள்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை

"பெரும் குறும்புடுத்த வன்புல விருக்கை" (புறம் 181)

"முந்நீர் உடுத்த இவ் வியனுலகம்" (புறம் 382)

ஈண்டு நாம் காணும் பொருள் சூழவிருத்தல் என்பதாம். இதனைப் போன்று உடம்பைச் சுற்றி இருக்கும் தன்மையில் பிறந்தன உடைகள் எனலாம். மனித சமுதாய வரலாற்றில் சிறந்த தொரு பண்பாட்டுச் சின்னமாகத் திகழும் இவ்வுடைகளின் சிறப்பு பற்றி பல இலக்கியங்கள் பரக்கப் பேசுகின்றன. அவற்றுள்ளும் சங்க இலக்கியங்கள் சிறக்கப் பேசுகின்றன. இவற்றின் கண் நாம் காணும் உடை வகைகள் பல. அவை அன்றே உடை பெற்ற வளம், செல்வாக்கினை நன்குணர்த்தும்.

அறுவை, ஆடை, ஈரணி, உடுக்கை, கச்சம், கச்சு, கச்சை, கலிங்கம், கவசம், காழகம், சிதர்வை, சிதாஅர், செறிவுடை, தழையாடை, தானை, துகில், துகின் துவராடை, தூசு, பட்டாடை படம், பூங்கரை நீலம், பொன்னுடை, மடி, மடிவை, மரனுருடுக்கை, மெய்ப்பை, வம்பு, வார், வெளிது போன்ற பல மறு சொற்களும் உள்ளன. மூலப் பொருட்களாக பருத்தி, தழை, பட்டு மரனுர் இவை அமைகின்றன.

பொதுவாக இவ்வுடைகளை நோக்க சில ஆடவர் மகளிர்க்கு முரிய பொர்து உடைகளாகவும் (கலிங்கம், துகில், தானை, கச்சு, ஈரணி) தழையாடை, பூங்கரை நீலம், தூசு போன்றன மகளிர்க்

குரித்தானதாகவும், கவசம், மெய்ப்பை, படம், துவராடை, செறிவுடை, அறுவை, நாருடை போன்றன ஆடவர்க்குறியனவாகவும் அமைந்துள்ளன. குழந்தைகளின் உடைகளாகவும், தெய்வங்களின் உடைகளாகவும் ஒரு சில காணக் கிடக்கின்றன.

தழையுடைகள்:- மனிதன் நெசவுக் கலையை அறியுமுன்பு உடுத்திய தன்மையை நம் பழம் பெருமையை நினைவூட்டும் வண்ணம் அமைந்து கிடக்கும் உடைகளே தழை உடைகள். சங்க இலக்கியத்தின்கண் உடைகள் பெறும் பங்கில் முதலிடம் வகிப்பது இது. சுமார் 64 இடங்களில் இவ்வுடைகளைப் பற்றிய குறிப்புக்களைக் காண்கின்றோம். மேலும் தழை என்றே குறிப்பிட்டு உடையை உணர்த்தும் தன்மையில் இது 'மிகுதிபற்றி வந்த பெயர்' என்னும் உ. வே.ச. அவர்களின் கருத்தும் ஈண்டுக் குறிப்பிடத்தக்கது. (குறுந். 125) மகளிர்க்குரியதொரு உடையான இது, ஐந்நிலத்தின் கண்ணும் சாதாரண மகளிரின் உடைகளாகவே காணக் கிடப்பது இதன் சிறப்பாகும்.

"கிள்ளை ஓப்பியுங் கிளையிதழ் பறியாப்
பைவிரி யல்குற் கொய்தழை தைஇப்" (குறிஞ்சி. 101-102)

"புன்றலை யிரும் பரதவர்
பைந்தழை மாமகளி ரொடு
பாயிரும் பனிக்கடல் வேட்டஞ்செல்லா" (பட்டின. 90-3)

ஈண்டு குறிஞ்சி, பரதவ மகளிர் தழையுடை உடுத்திய தன்மையைக் காண்கின்றோம். மேலும் பரத்தையர் அணிந்த குறிப்புமுளது (மருதம் - 390).

பல தழைகளால் இவ்வாடைகளைச் செய்தனர். நெய்தல், குவளை அசோகு, ஞாழல் போன்றன.

"கானல் ஞாழற் கவின் பெறு தழையள்" (ஐங். 191.)

"வளையஞ் சிலம்பின் றலையது
செயலையம் பகைத் தழை வாடுமன்னுய்" (ஐங். 211.

"சிறுகரு நெய்தல் கண்போன் மாமலர்ப்
பெருந்தண் மாகிதழை யிருந்த அல்குல்" (கலி. 230)

இவ்வுடையினைச் செய்த தன்மை என்று பார்க்கும்போது தனித் தழை மட்டுமின்றி பூக்களும் தளிர்களும் இடையிடையே விரவித் தொடுத்தனர். 'பகைத்தழை' என்று குறிப்பது இதனை விளக்கும் (குறுந். 293, நற். 96). முழுமையான பூக்கள் தழைகளாலேயே இதனைச் செய்தனர் என்று அறியும் போது அம்மக்களின் மனச் செம்மையும் தங்கள் செயல்களில் காட்டிய அழகுணர்ச்சியும் தெரிய வருகின்றது.

"சுனைப் பூத்த குவளைக் காம்பு அவிழ் முழு நெறி
புரள் வருமல்குல்" (புறம். 116)

மடிவை எனும் பெயரினையும் தழையுடைக்கு குறிப்பிடும் பாங்கில், இத்தழைகளை மடித்துத் தொடுத்தது அணிந்து இருந் தனரோ எனும் எண்ணம் எழுகின்றது.

"தொடர்ந்த குவளைத் தூநெறி அடைச்சி
அலர்ந்த வாம்ப லக மடிவையர்" (பதிற். 27)

அல்குலில் அணியத் தக்கதொரு உடையாக விளங்கியது இது.

"ஏந்து கோட்டம்பூந் தொடலை
அணித்தழை அல்குல்" (புறம். 341)

"சாரற், றழையணி அல்குற் மகளிருள்ளும்
விழவு மேம்பட்ட வென்னலனே" (குறுந். 125)

மட்டுமன்றி, இளைய மகளிர்க்குரியதொரு உடையாகவே இது விளங்கிற்று என்னும் கருத்தினை 'புறம்' கூறும்

"இளையமாகத் தழையாயினவே" (புறம். 340)

என்னும் பாடலடிகளால் தெளியலாம். மேலும் இளையரின் உடை களாக இருந்த சிறு வெள்ளாம்பலின் அல்லி பின்னர் கைம்பெண் களின் உணவாக மாறும் தன்மையைக் காட்டும் அகம் 280 ஆம் பாடலும் மேற்கூறிய கருத்தினை வற்புறுத்தும்.

இவ்வுடைகளை நோக்கும்போது மகளிர் இவற்றைக் குறிப்பிட்ட நேரங்களில்தான் அணிந்து இருந்தனரா என்னும் கேள்வி பிறக்கின்றது. ஏனெனில்,

"கோடேந்து அல்குல் தழையணிந்து உம்மோடு
ஆடினம் வருதலின் இனியதுமுண்டோ" (நற். 368)

"வண்ண வொண்டழை நுடங்க வாலிழை
ஒண்ணு தலரிவை பண்ணைப் பாய்ந்தென" (ஐங். 73)

"பிணையல் அம்தழை தைஇத் துணையிலள்
விழவுக் களம்பொலிய வந்து நின்றனளே" (நற். 170)

போன்ற பல சான்றுகளை நாம் காண்கின்றோம்.

இத்தழையுடைகள் 'இனம் இனத்தோடு' என்னும் நிலையில் மென்மையானதாய், மென்மையான பூவையரின் உடைகளாக விளங்கக் கண்டோம். தவிர, அகவாழ்க்கையின் சிறப்புக்கே இலக்கணமாகத் திகழும் மகளிரின் அகவாழ்க்கையின் சில சிறப்புக்களை எடுத்தியம்பும் தன்மையும் இதன் தனிச் சிறப்பாம்.

சங்க இலக்கியங்கள் களவு மணத்தை நன்முறையில் கூறிச் சென்றிடினும் அன்றும் தலைவியர் தாய்க்கு அஞ்சியே களவொழுக்கம் பூண்டு இருந்தனர் என்பதனைத் தழையுடையினை மறுக்கும் பெண்வழி நமக்குக் காட்டுகின்றார் கவிஞர்.

"குன்றநாடன் உடுக்குந்தழை தந்தனனே அவையாம்
உடுப்பின் யாயஞ்சுதுமே" (நற். 359)

மட்டுமன்றி இக்கருத்து நிலங்கட்கு ஏற்ப தழையுடைகள் மாறுபட்டு இருந்தன என்னும் கருத்தினையும் வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. ஒரே தழையுடையாக இருப்பின் தாய்க்கு அஞ்சவேண்டிய தேவையில்லையே.

மேலும், அன்றே மகளிர் விரும்பும் பொருட்களை தனது அன்பின் அடையாளமாக ஆடவர் கொடுத்தின்புறும் தன்மை உண்டு

என்பதனையும் தழையுடைகளை கையுறையாகக் கொடுப்பதனின்றும் அறிய முடிகின்றது.

கையுறையாகக் கொடுத்தல் மட்டுமின்றி உடுத்தியும் பார்த்த தன்மை இருந்தது என்பதனை,

“கொடுங்கழை நிவந்த நெடுங்கால் நெய்தல்
அம்பகை நெறித்தழை அணிபெற தைஇத்
தமியர் சென்ற கானல்” (நற்.96)

என்னும் தலைவி கூற்றின் மூலம் விளக்குகின்றார், புலவர் ஒருவர்.

இத்தழையுடையினை மகளிர் அணிந்தனர் என்றுக் கூறு மாற்றான் புராணக் கருத்து ஒன்றினையும் சுட்டிச் செல்லல் அக நானூறு 59–ஆம் பாடலின் கண் அமையும் சிறப்பு ஆம்.

“வண்புனல் தொழுகை வார்மணல் அகன்றுறை
அண்டர் மகளிர் தண்டழை உடீஇயர்
மறஞ்செல மிதித்த மாஅல் போல”

களிற்றியானை, பிடியானை உண்ணும் பொருட்டு மர்மரத்தின் குழையை வளைத்துக்கொடுக்கும் தன்மையை இப்பாடலின் கண் நவில்கின்றார் புலவர். கண்ணனது விளையாட்டுக்களில் நீராடும் மகளிர் ஆடை கவர்வது ஒன்றும் என்னும் புராணக் கருத்து ஈண்டு சிறப்பாக அமைந்துள்ளது.

“தொல்புகழ் மூதூர் செல்குவை யாயிற்
செம்பொறிச் சிலம்பொடு அணித்தழை தூங்கும்
எந்திரத் தகைப்பினம் புடை வாயிற்
கோள்வன் முதலைய” (பதிற். 6 - 3)

இப்பாடலடிகட்கு உரைஎழுதப் போந்த கழக உரையாசிரியர், ‘ஈண்டுப் பொருவீர் உள்ளீரேல் நும் காலிற்கழலினையும் அரையில் போர்க்குமுரிய உடையினையும் ஒழித்து இச் சிலம்பினையும் தழையினையும் அணிமின் என அவரைப் பெண்பாலாக இகழ்ந்தவாறு என்க என்றும்’ என்று எழுதிச் செல்கின்றார்.

இக்கருத்து மகளிர்க்குரிய, உடை தழை என்பதை விளக்கு வதோடு, தோற்ற வீரர்களை வென்ற வீரர்கள் பெண் என்று சொல்லி இழிவுபடுத்தும் வழக்கம் ஒன்று அன்று இருந்தது என்பதனையும் எடுத்தியம்பக் காண்கின்றோம்.

மனித நாகரிகத் தொடக்கம், உச்சநிலை இரண்டையும் விளக்குவன சங்க இலக்கியங்கள். தொடக்க நிலைக்குச் சான்றாக முதனிலையில் இருப்பன தழையுடைகள் என்பதனை இது பற்றிய கருத்துக்களை முழுநிலையில் பார்க்கும்போது தெரிகிறது. சாதாரண மகளிரின் ஆடை எனினும், இதனை அவர்கள் பஞ்சத்தினால் உடுத்தவில்லை. பழைமையின் மேல் கொண்ட பாசம் காரணமாகவே அணிந்தனர் என்னும் கருத்து மக்களின் சிறப்போடு, தழை உடைகளின் சிறப்பினையும் ஒருங்கே உணரச் செய்யும் ஒன்றும்.

Tamil and Malayalam Poetry in the Seventies - A Comparative Study

P. PADMANABHAN THAMPI
University of Kerala, Trivandrum

What is presented here, in this essay, is not a detailed study of all poetry in both the tongues; but a narration of the general trends, found in them, before and in the concerned period.

Before seventies, In dependence movement had its right hand in Tamil poetry field and as a result, Subramonia Bharathi and his followers wrote poems, which inspired patriotic feelings at that time. But in Malayalam, eventhogh poets like Vallathol Narayana Menon, G. Sankarakurup wrote poems, generally speaking, they have not represented the Independence struggle as it ought to have been. It is a known fact that Kumaran Asan has contributed much to abolish caste system and for social uplift and awakening in the period.

Love for Tamil and Tamilians are characteristics of Tamil poets. Love for language, eventhough the feeling and love are in the minds of the Malayalam poets, it has not been expressed as in Tamil.

Social reforms and struggle for equality can be noted in both languages. It can be said to be due to the influence of

Gandhian movement, which swept the country. Namakkal Ramalingom Pillai in Tamil and Vallathol Narayana Pillai in Malayalam, propagated the Gandhian thoughts through their writings. Malayalam poetry was not coloured by the phobia against Brahmins, as in Tamil. All revolutionary liberation activities, upbringing of common people were quite common in Malayalam, as in Tamil. But as we see, verses to abolish child marriage, to give equality for women and widow remarriage are not to be identified in Malayalam poetry; whilst it was maximized in Tamil. The reason is nothing but the fact that people of Malayalam have not suffered from such disabilities severely.

Regarding the growth of laments, elegies and epic movement, Malayalam poetry stands first in this respect. Thinking enables us to say that it was due to the influence of Westernism. Apart from this, poets who composed at least one Kavya were considered as great poets - 'Mahakavi' and such trend was not met within Tamil.

While Gandhism has equal status on the poetry of both languages, rationalistic movement has never grew into a movement on Malayalam poetry. It can be said, in Tamil, rationalistic movement is closely connected with non - brahmin or self - respect movement. But in Malayalam the two movements have not established strongly.

Coming to the concerned period, 1970-'75, publication of poetry books is numerous in Malayalam when compared to Tamil. It does not mean that in Tamil they are not publishing poetry books. From the data collected for the study, it is found that more volumes are published in Malayalam when compared to Tamil. 1971 and 1973 are the years, which produced more volumes in Malayalam poetry, and in Tamil the credit goes to 1970. Regarding the size,

Tamil poetry works are bulk in size and in Malayalam even pamphlet like works are quite common.

Taking into consideration, Children songs, all things are equal in Tamil and Malayalam, except for the fact that in Malayalam, simplifying major works (Eg: Garudagarva bhangam), riddle type of songs, songs introducing simple arethmatics, new letters, name of months, etc. are numerous. Cartoons also have a good role, in these cases.

Pure satirical writings are numerous in Malayalam Poetry. In Malayalam poets like Chemmanam Chacko, Vamanan, use to write pure satirical poems. Eventhough satire has influenced many other branches of Tamil literature, like dramas, novels, short stories, etc., in the concerned period, Tamil poetry is lacking such works. It is appropriate to point out on this point that modern poets like Gnanakoothan, Tamilnadan, use to write poems, the theme being satire but they are not enough to reach the status of Malayalam Satirical writings.

Passion to adhere to tradition has layed path for the moulding of new themes in old genre. As a result, we get old forms like Koovai, Paraṇi, Piḷḷaittamil, poetry drama, etc. in Tamil.

Eg: Aṇṇaakkoovai	—	(Koovai)
Vaṅkattupparaṇi	—	(Paraṇi)
Anicca aṭi	—	(Poetic drama), etc.

In Malayalam, we meet with no such trend.

Regarding epic movement it is barren in both languages and ballads are nowadays titled as Kavyas or Khandakavyas. It is very difficult to find examples for epic works, formed in the traditional line.

Modern poetry has grown up in both languages. But when compared with movement of Tamil modern poets in the field, it is very difficult to place Malayalam modern Poetry to its status. That does not mean that their growth is poor. Criticisms, movements, etc., in this regard are comparatively less in Malayalam, when compared to Tamil. In this period (1970–75) more than fifty volumes of modern poetry are brought out in Tamil. In Malayalam they are not numerous as in Tamil. Tamil modern poetry is not only changing in the metre, but also in the structure of the volume published. Books, known as minikavitait tokuppukaḷ are published. (Eg puḷḷi, utayam, nii, etc.). In Malayalam no such publications are available so far.

Elegies, which played their role in the field of Malayalam Poetry, during the early decades of this century has started its role in Tamil. Kaviarangam verses get more appreciation in Tamil than in Malayalam.

Regarding the puranic treatments, they have traces in both the languages. But in Malayalam they treat the subject with the social life of man and in the other, eventhough such trend can be traced out, it never touches the place, which Malayalam does.

Another trend, most important and unique to Tamil poetry field is the political influence. (Eg: Kalaiñar Kaaviyam, Kaviñar kaṇṭa kalaiñar, etc.) Eventhough Malayalam poets have political ideas and thoughts, they have not influenced their writings as in Tamil.

In Malayalam no reference is met with to the ban of books. In Tamil the only available work is Raavaṇa Kaaviyam by Pulavar Kulantai. It is also noted that

poetesses are less in number, in Tamil, when compared to Malayalam poetry.

Bibliography

Padmanabhan Thampi, P. Tamil and Malayalam Poetry in the Seventies – A comparative Study – M. Phil – Dissertation – submitted to the University of Kerala, 1976.

மலர் காட்டும் வாழ்க்கை

சி. பாலசுப்பிரமணியன்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை

பழந்தமிழர் தாம் வாழ்ந்த நிலப்பகுதியினை 'நர்வலந் தண் பொழில்' என வழங்கினர். இவ்வழக்கு, தாம் உறையும் நிலத்தினைப் பொழிலாக – சோலையாகக் கூறும் மரபு, பண்டைத் தமிழர் இயற்கைமாட்டுக் கொண்ட அன்பினை இனிதுறக் கிளத்தும். செடிகொடிகள் மிடைந்து, இலையுந் தழையும், பூவும் கனியும் நிறைந்து காணும் சோலையாகத் தாம் வாழ்ந்த நிலத்தினைக் கருதிய பான்மை உள்ளுதற்குரியது.

மேலும் தாம் வாழ்ந்த பகுதியினை 'நானிலம்' என்று அழைத்தனர் மலையும் மலையைச் சார்ந்த இடம் குறிஞ்சி என்றும், காடும் காட்டைச் சார்ந்த இடமும் முல்லை என்றும், வயலும் வயலைச் சார்ந்த இடம் மருதம் என்றும், கடலும் கடலைச் சார்ந்த இடம் நெய்தல் என்றும் கூறப்பட்டன. முல்லையும் குறிஞ்சியும் தத்தம் இயல்பு குன்றி, வளம் குறைந்து வற்றிய நிலையிற் காணப்படுமே யர்யின் அந்நிலப்பகுதி 'பாலை' எனப்பட்டது. இவ்வாறு ஐந்திலம், ஐந்திணை என்ற வழக்கு ஏற்பட்டன.

நிலங்களின் பெயர்க் காரணம் :

தமிழ் மக்கள் வரலாற்றிற்கு எட்டாத காலந் தொடங்கியே நிலத்தை ஐந்திணையாகப் பிரித்து, அதன் இயற்கையே பண்பாட்டின் அடிப்படை எனவும் உணர்ந்திருந்த திறமும், ஒவ்வோர் நிலத்திலும் அவ்வச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்ற பண்பாடே இயற்கையாய் அமையும் என்று கண்டு, அதன் அடிப்படையிலே நிலத்தினை

ஐந்திணைகளாகப் பிரித்தனர் என்றும், அவ்வத் திணைகட்கு அவர் இட்ட பெயர்கள் அவரது இயற்கை அன்பினை நன்ருகத் தெளிவுறுத்துகின்றன என்றும், நாகரிகமற்ற மக்கள் அவ்வந் நிலங்களில் தோன்றும் பயிர் அல்லது உணவுப் பொருளின் பெயரை அத்திணைகளுக்குக் கொடுத்திருப்பர், அவ்வாறு செய்யாமல் அவ்வந் நிலத்தில் சிறப்பாகக் காணக்கிடக்கும் மலரின் பெயர்களைக் கொண்டே அவ்வந் நிலத்திற்குப் பெயரிட்டுள்ள சிறப்புப் பெரிதும் பாராட்டத்தக்கது என்றும் அறிஞர் தனிநாயக அடிகளார் குறிப்பிடுவர்.

மலர்கள் பெற்ற மதிப்பு :

குறிஞ்சி மலர் மலைநாட்டில் பன்னீராண்டுகட்கு ஒருமுறை பூக்கும். நீலநிறமாய்த் தோற்றமளிக்கும் அம் மலர்களில் பெருந் தேன் இருக்கும். குறிஞ்சி மரம் கரிய கொம்புகளைக் கொண்டு விளங்கும். இதுபோன்றே முல்லைப்பூ வெண்மை நிறமும், நறுமணமும் நிறைந்த பூவாகும். மேலைநாட்டு இலக்கியங்களில் 'இலிலி' (Lily) மலர் பெறும் சிறப்பினும் மேலாக ஒரு படி தமிழ் இலக்கியங்களில் முல்லை மலர் பெற்று விளங்குகிறது. கற்பின் சிறப்பினை விளக்கி முல்லைப்பூ சிறந்து நிற்கின்றது.

மருத நிலத்தே அணிபெற அமைந்துள்ள சோலைகள் 'பூவர் சோலை'யாகப் பொலிகின்றன; அங்கு மயிலாடுகின்றன; குயில் இசை கூட்டுகின்றன என்பர் இளங்கோவடிகளார். மேலும் அவர் வையை என்னும் பொய்யாக் குலக்கொடியை வருணிக்கும் பகுதியும் (புறஞ்சேரியிறுத்ததாதை 164-174) காணத்தக்கது.

வழிபாட்டில் மலர்கள் :

திருப்பரங்குன்றத்து முருகனை வழிபடச் செல்லும் மக்கள் பூக்களைத் தம்முடன் கொண்டு செல்கின்றனர். மலர்களால் இறைவனை வணங்கும் முறை திராவிடர் சிறப்பு முறை என்பர் ஆய்வாளர் சிலர் வைதிக வழிபாட்டில் மலர் வழிபாடு இடம் பெற்றிருக்கவில்லை என்றும், ஆசிரியர் திராவிடரிடமிருந்தே மலர் வழிபாட்டு முறையைக் கற்றனர் என்றும், 'பூஜை' என்னும் வடசொல் 'பூ செய்' என்னும் தமிழ்ச் சொல்லின் திரிபு என்றும்,

வேத கால ஆசிரியர் இறைவனுக்கு வேள்வியியற்றி அதில் மிருகங்களின் தசை முதலியவற்றைப் போட்டு வழிபாடியற்றினர் என்றும், திராவிடரே தொன்னெடுங்காலந் தொடங்கி மலர் வழிபாட்டு முறையினை மேற்கொண்டொழுகினர் என்றும் அறிஞர் எஸ். சுநீதகுமார சர்ட்டர்ஜி குறிப்பிடுவர்.

காதலர் வாழ்வில் மலர் :

உடற்போக்கு மேற்கொள்கிருர்கள் தலைவனும் தலைவியும். ஒரு காலத்து இவர்கள் சிறுவர் சிறுமியராக இருந்தபொழுது சிறிது காலம் தங்களுக்குள் விளைவித்துக் கொண்டவர்கள் காதற் செவிலியர் அடை நின்று தடுத்தபோதும் 'ஏதில் சிறு செரு' மேற்கொண்டவர்கள். ஆனுல் அக்காலம் கழிந்தொழிந்தது. இப்போது மாலையிற்றெடுத்த இரட்டை மலர்கள் போன்று காட்சியளிக்கின்றனர் என்கின்ருர் மோதாசனுர்.

கபிலரின் குறிஞ்சிப் பாட்டு :

ஆரியவரசன் பிரகத்தனுக்குத் தமிழ் அறிவுறுத்தற்பொருட்டுக் கபிலர் இயற்றிய குறிஞ்சிப்பாட்டில் ஏறத்தாழ முப்பத்தைந்து அடிகளில் தொன்னூற்றென்பது மலர்கள் சுட்டப்படுகின்றன. இங்குச் சுட்டப்படும் மலர்களிற் பல இன்று நம்மால் அறிந்து கொள்ள முடியா நிலையில் உள்ளன. காரணம் நாம் தற்போது இயற்கையை விட்டு நெடுந்தொலைவு வந்து விட்டோம். இலக்கியம் தோன்றுவதற்கு நிலைக்களனுய் அமையும் பொருள்கள் மக்களும் இயற்கையுளே இயற்கையை விடுத்து மக்களைப் பற்றியும், மக்களை விடுத்து இயற்கையைப் பற்றியும் புலவர் பாடினுர் அவ்விலக்கியம் குறையுடைய இலக்கியமாக அமையும் என்பர். பண்டைத் தமிழ்ப் புலவரோவெனில் இயற்கையின் இனிய சூழலில் பின்னணியில் மனித வாழ்வினைச் சித்திரித்துக் காட்டினர். முதற் பொருள் நிலமும் பொழுதுமாய் அமைய. கருப்பொருள்கள் மக்களும். இயற்கை செயற்கைப் பொருள்களாய் அமைய, குறிப்பிட்ட வாழ்வு முறை உரிப்பொருளாய்த் துலங்கக் காணலாம்.

மங்கையரும் மலரும் :

மலர்ம்மாட்டுப் பெரிதும் காதல் கொள்வர் மங்கையர். 'தலைவாரிப் பூச்சூட்டிக்' கொள்வதில் தனி விருப்பங் காட்டுவர்; பின்னி

முடித்துப் பிச்சிப்பூ சூடிக் கொள்வதில் ஆர்வம் காட்டுவர். அழகுள்ள மலர் கொண்டு வந்து குழலிற்சூடி இன்புறுதலில் ஆசை கொள்வர் இத்தகு இளம் மகளிர் வேங்கை மரத்தினிடம் சென்று 'புலி புலி' எனக் குரல் எழுப்புவர். அவ்வாறு கூச்சலிடின் வேங்கை மரம் கிளைகளைத்தாழ்த்திப் பூக்களைக் கொடுக்கும் என்று சங்ககால நம்பினர் மேலும் வேங்கை மலரும் பருவமே திருமணத்திற்குரிய காலம் என்றும், வேங்கை மலர்கள் விழுந்து கிடக்கும் முன்றிலே மகளிர் திருமணம் நிகழிடம் என்றும் கலித்தொகை குறிப்பிடு கின்றது.

திருமணத்தில் மலர்கள் :

சிலப்பதிகாரம் கானல்வரியில் யாழினைக் குறிப்பிடவரும் இளங்கோவடிகள் அது மணமகள்போல் மலர் சூடிக் காணப் பட்டது என்கின்றார்.

"பண்டைத் தமிழ்க்கன்னி மலர் சூடாள் என்பதும், மலர் சூடின் கன்னியாகாள், ஒருவனை வரிந்தாள் என்பதும் நம் பழஞ் சமுதாய வழக்கு" என்று கூறிச் சில இலக்கியச் சான்றுகள் காட்டி நிறுவுவர் பண்டாரகர் வ. சுப. மாணிக்கம் அவர்கள்.

பண்டைத் திருமண நிகழ்ச்சியினைக் குறிப்பிடும் விற்றூற்று மூதெயினனார் பாடிய அகநானூற்றுப் பாடலில், ஆம்பற்றுவின் முறிக்கப்பட்ட இதழ்களால் ஆகிய பருத்த நிறம் பொருந்திய மாலையை நீக்கி, வண்டுகள் ஒலிக்கும் ஆராய்ந்த மலர்களைச் சூடிய வதுவை மண்ணிய மணமக்கள் குறிக்கப்பெறுகின்றாள்.

இளங்கோவடிகளும் கோவலன் கண்ணகி திருமணத்தைக் குறிக்கும்பொழுது,

> காதலற் பிரியாமல் கவவுக்கை ஞெகிழாமல்
> தீதறு கெனஏத்திச் **சின்மலர் கொதூவி**

என்று மலரிட்டு வாழ்த்தும் நிலையினை மறவாது குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கனவுக்காலத்தில் தலைமகளுக்குத் தாம் கையுறை தழையும், மலருங்கொண்ட கன்னி என்பதும் நினைவுகூரத் தக்கது. தலைமகள் தரும் கையுறை மறுக்கும் தோழி ஒருத்தி. தன் மலை முழுதும்

குருதிபோல் பூக்கும் காந்தட் பூக்கள் மிகுந்து காணப்படுகின்றன என்று கூறி கையுறை மறுக்கின்ருள். (குறுந். 1: 3–4)

புறத்திணையிலும் மலர்கள் :

'வன்புகழ் மூவர் தண்பொழில் வரைப்ப' என பண்டையாசிரியர் தமிழ்கூறு நல்லுலகத்தினைக் குறிப்பிட்டார். 'படைப்புக் காலந்தொட்டு மேம்பட்டு வருக்குடி 'யெனச் சேர சோழ பாண்டியர்தம் குடியினை பழமையினைப் பாராட்டுவர் பரிமேலழகர். முடியுடை மூவேந்தர்க்கு அடையாளப் பூமாலையாக விளங்கிய பூக்கள் பனம்பூ, அத்திப்பூ, வேப்பம் பூவாகும். (தொல்-பொருள்–3t4-5)

மேலும் அகத்தினைக்கு ஈடான புறத்தினைகளும் மலர்ப் பெயர்களைக் கொண்டே அமைந்துள்ளன. பகைவர் பசுநிரைகளைக் கவர வெட்சிப் பூவினை வீரர் சூடிச் சென்றர்; பசுநிறையினை மீட்கக் கரந்தைப் பூ சூடி நின்றனர். மாற்ருர் மண்ணைக் கவர வஞ்சிப்பூ மலைந்து வீரர் அணிவகுத்துச் சென்றர்; தம் மண்ணைக் காக்கக் காஞ்சி சூடி நின்றனர். மதிலை வளைக்க உழிஞைப் பூ சூடியும், மதிலைக் காக்க நொச்சிப் பூ சூடியும் தமிழ் வீரர் நின்றனர். போர்க்களத்தே தும்பைப் பூவைச் சூடிணர்; போரில் வெற்றிபெற்றவர் வாகைப் பூ மலைந்தனர்

போர்க்காலங்களில் மகளிர் பூ அணிந்து பொலியாமல் வருந்தினர். கணவனைப் பிரிந்து வாழும் தனிப்படர் மிகுந்த நிலையிலும் பூ சூடிக்கொள்ளாமல் வாளாவிருந்தனர். எனவே பூவெனப்படுவது மகிழ்ச்சிக் காலங்களில் இன்பத்தை மிகுவிக்கும் மங்கலப் பொருளர்யிற்று. ஒல்லையூர்கிழான் மகன்பெருஞ்சாத்தன் இறந்தபோது, குடவாயிற் கீரத்தனுர் பாடிய கையறுநிலைப் பாடலும் இங்குக் கூறப்பட்ட கருத்தினை விளக்கும். (புறம்-242)

பெருவீரர் சாத்தன் இறந்தபட்ட பிறகு முல்லைப் பூவினை இளைய வீரர் சூடார்; வளையலணிந்த இளைய மகளிர் கொய்யார்; பாணன் தன் நல் யாழ் மருப்பினுல் மெல்ல வளைத்துப் பறித்துச் சூடிக்கொள்ளான்; பாடினி அணியாள், இந்நிலையில் முல்லைக் கொடியே நீ பூத்துக் குலுங்குகின்ருயே! அவ் வள்ளலை யிழந்து இறக்காமல் இன்னும் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் எம் வாழ்வு

போலவே அவன் வாழ்ந்த ஒல்லையூர் சூழ்ந்த நாட்டில் நீ பூத்துக் குலுங்கும் பூப்பும் கொடுமையே யாகும்'' என்று பாடும் கையறு நிலைப்பாடல் தமிழர்தம் புற வாழ்விலும் மலர்கள் பெற்ற இடத்தினை உணர்த்தி நிற்கும்.

மேலும் அந்நாளைய அரசர்கள் தம்மைப் பாடிய புலவர் பெருமக்களுக்குப் பரிசுகள் நல்கும்போது. பொன்னாற் செய்த தாமரைப் பூவினையும், வெள்ளிய நாராற் கட்டிய பூங்கொத்தினையும் வழங்கினர். பாணர்கள் தம் இசைக்கருவிகளுக்கு மலர் சூட்டி, இசைக்கருவிகளைத் தெய்வமென மதித்தனர்.

மேலும் போர்வீரன் மனைவி ஆண் குழந்தையை ஈன்றெடுத்ததும், அவள் கணவன் போர்க்குரிய மாலைகளையும் உடைகளையும் (uniforms) அணிந்து முதற்காட்சி அளிப்பான் என்பதனைப் புறப்பாடல் கொண்டு தெளியலாம். சிறுவர் சிறுமியரும் பூச் சூடிக் கொள்வதனைச் சிறப்பாகக் கருதினர். மங்கையரும் மலரும் சொல்லும் பொருளுமாக அமைந்து நின்றனர்.

முடிவுரை :

இவ்வாறு பழந்தமிழ் இலக்கியங்களைப் படிப்போர் மலர்கள் தமிழர் வாழ்விற் பெற்ற மதிப்பிற்குரிய மான்புறு நிலையினை நன்கு காண்பர். காதலைக் குறிக்க வந்த திருவள்ளுவர்' மலரினும் மெல்லியது காமம்'என்றார்.விருந்தினரை ஓம்ப வேண்டிய பான்மையினைக் குறிப்பிடும்பொழுதும், 'மோப்பக் குழையும் அனிச்சம்' என்று மலரையே உவமித்துக் காட்டினார். மகளிர் உறுப்புநலனை வருணிக்கும் கவிஞர்களும். 'தாமரை போன்ற முகம்' என்றும், 'குவளை மலர் போன்ற கண்கள்' என்றும், 'எட் பூ நாசி' என்றும், 'முருக்க மலர் போன்ற இதழ்கள்' என்றும், குமுத மலர் போன்ற வாய்' என்றும், 'வாழைப்பூ போன்ற கூந்தல்' என்றும், 'காந்தள் போன்ற கைகள்' என்றும், நொச்சி மலர் போன்ற அடிகள், என்றும் மலர்களுடன் ஒப்பிட்டே மங்கையர் எழிலைப் பாராட்டியிருக்கின்றனர்.

கபிலரின் கையறுநிலைப் பாடல்கள்

பு. பிரகாசம்
பச்சையப்பன் கல்லூரி, சென்னை

வள்ளுவன் வரைந்த நட்பினை வாழ்ந்து காட்டியவர் கபிலர் எனலாம். அவர் பாரியிடம் கொண்ட நட்பு பிறைபோல வளர்ந்து புகழொளி வீசியது. பிறமன்னரது மனங்கள் ஏக்கமுறும் அளவிற்குப் பாரியையும், பறம்பையும் தமது நாவன்மையால் சிறப்பித்துப் பாடியுள்ளார். மூவேந்தர் சூழ்ச்சியினால் வேள்பாரி விண்ணுல கடைந்தான். இத்துயரம் ஆற்றாமல் கபிலர் நெஞ்சம் கண்ணீரில் கரையலுற்றது. பாரியின் சிறப்பினையும், பறம்புமலை பெற்றிருந்த வளத்தினையும் எண்ணி எண்ணி மனம் வெதும்புகின்றார். அந்நாடு பின்பு அடையப்போகும் சீரழிவினை எண்ணிக் கலங்குகின்றார். தன்னுடைய புலம்பலை, ஆற்றாமையை, இரங்கலை அழகிய பாடல் களாகப் படைத்துத் தந்துள்ளார். அப்பாடல்களே கையறுநிலைப் பாடல்களாகும். கையறுநிலைப் பாடல்கள் கபிலரது நட்பின் ஆழத் தையும், நலிந்த நெஞ்சினையும் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றன. இனி, கபிலரைப் பற்றியும் அவரது நண்பர் பாரியைப் பற்றியும் அறிந்து பின்னர் நட்பின் சிதைவு மீட்டிய துன்பப் பண்களைச் சுவைப்போம்.

கபிலர்: சங்கம் வளர்த்த பாண்டி நாட்டில் திருவாதவூரில் பிறந்த இவர் அந்தணர் குலத்தைச் சேர்ந்தவர்.

> "யானே பரிசிலன்; மன்னு மந்தணன்" எண் 200
> "அந்தணன் புலவன் கொண்டு வந்தனனே" எண் 201

என்று தானே குறிப்பிட்டுள்ளார். வேள்பாரியின் உயிர் நண்ப ராக விளங்கிய இவர் அவனது அவைக்களப் புலவராகவும் இருந்து

அவையை அலங்கரித்தார். பாரி இறந்தபின் அவனது பெண் மக்களைத் தன்பொறுப்பில் எடுத்துக் கொண்டு, அவர்களுக்குத் திருமணம் செய்வதற்குப் பெருமுயற்சி எடுத்துக் கொண்டார். சிற்றரசரிடம் முயன்று பின்னர் பார்ப்பனரிடம் அவர்களை ஒப்படைத்துவிட்டு, நண்பனோடு இரண்டறக் கலப்பதற்கு வடக்கிருந்து உயிர்நீத்த பெருந்தகையாளராவார். அவர் விரும்பியிருந்தால் மூவேந்தரைப் பாடி முட்டாச்சிறப்புடன் வாழ்ந்திருக்கலாம். ஆனால் கபிலரின் நட்புள்ளம், நண்பனின் இழப்பால் நலிந்த குடும்பத்திற்குத் தன்னால் இயன்றவரையில் ஏன் தன்னுயிரையும் கொடுத்து உதவி நட்பின் எல்லைக்கே சென்றுவிட்டது. இவர் எழுதிய பாடல்களாக 278 பாடல்கள் உள்ளன.

''பொய்யா நாவிற் கபிலன் புலனழுக்கற்ற அந்தணாளன்''
எண். 174. 120.

என நப்பசலையாராலும், மற்றும் பல புலவர்பெருமக்களாலும் பாராட்டப் பெறுபவர் கபிலர். குறிஞ்சிவேந்தனை கபிலர் பாடல்களில் நட்பு, நன்றிமறவாமை, வண்மை ஆகியவற்றைக் காணலாம்.

பாரி: தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் வள்ளல் என்றவுடன் நினைவு கூர்வது பாரியையேயாம். பெருமன்னர்களும் பெறஇயலாத இடத்தைப் பெற்றுவிட்ட குறுநில மன்னன். பறம்புநாட்டுத் தலைவனை பாரி கபிலரின் உடலில் உயிர்மூச்செனத் திகழ்ந்தான். பறம்புமலையில் இருந்து கொண்டு முடிகெழு மூவேந்தரையும் எதிர்த்தவன். வாளாண்மையால் வெல்ல வகையறியா மூவேந்தரும் வஞ்சனையால் தங்கள் கருத்தினை முடித்தனர். மாரிபோன்று வழங்கும் பாரியை இழந்த நிலையில் கையறவுற்றுக் கபிலர் பாடிய பாடல்கள் கற்போர் நெஞ்சைக் கலங்கவைக்கும் தன்மையனவாம்.

''சிறுவீ முல்லைக்குப் பெருந்தேர் நல்கிய......
பறம்பின் கோமான் பாரியும்''

என சிறுபாணாற்றுப்படையில் பாராட்டப் பெறுகிறான்.

கையறு நிலைப் பாடல்களை நான்கு பகுப்புக்களாகப் பகுத்துக் காண்போம். அவையாவன,

1. பறம்புமலை	2. பாரியின் சிறப்பு
3. பாரிமகளிர்	4. வடக்கிருத்தல்

பறம்புமலை :

> ''முன்னூறு ஊரும் பரிசிலர் பெற்றனர்
> யாமும் பாரியு முளமே''

எனப் பாரியிருந்த போது பெருமையுடன் பாடிய கபிலர் பாரி இறந்துபட்டபின் பறம்பு மலையினைப் பார்த்து மனம் கலங்கு கின்றார். இதுவரையில் அம்மலை இருந்த வளம்மிக்க நிலையை நினைவு கூர்ந்து, பின் இனிமேல் அழியப்போகும் நிலையை எண்ணி 'நீர்வார் கண்ணேடு' பாடுகின்றார்.

பறம்பு மன்னன் காலத்தில் ஆட்சிச்சிறப்பால், வள்ளன்மை யால், புகழால் உயர்ந்து தன்னைக் காணுதார்க்கும் செவிப்புலனாகத் தோன்றிக் காட்சியளித்த பறம்பு மலை இனிமேல் தன்நிலை குன்றிப் பிறமலைகளைப் போலக் கண்களுக்கு மட்டுமே காட்சியளிக்கும் என்று கூறிப் புலம்புகின்றார்.

> ''ஈண்டு நின்றோர்க்கும் தோன்றுஞ் சிறுவரை
> சென்று நின்றோர்க்கும் தோன்றும் மன்ற''

பாரியின் பறம்பு மலையில் அருவி பேரொலியுடன் விழுந்து கொண்டிருக்கும், மற்றொரு பக்கத்தில் பாணர்கள் மண்டை யினின்றும் நிரம்பி வழியும் கள்ளானது கற்களை உருட்டிக் கொண்டு ஒழுகிக் கொண்டிருக்கும். இப்பொழுது மூவேந்தரிடத்துள்ளது. இந்நிலை இல்லை என்பது புலனாகும்படிப் பாடி உள்ளார்.

> ''ஒருசார் அருவி யார்ப்ப வொருசார்
> பாணர் மண்டை நிறைப் பெய்ம்மார்
> வாக்க உக்க தேக்கட் டேறல்
> கல்லைத் தொழுகு மன்னே''

பறம்பு மலை புது வருவாயை உடையது என்பதை இத்துன்ப வேளையிலும் நினைவு கூர்கிறார். 'உழவர் உழாதன நான்கு பயன்

உடைத்து' எனப் பாரியிருந்தபோது மூவேந்தரிடம் பெருமிதம் காட்டிய நெஞ்சு பாரி சென்ற பின்னும் அதன் புதுவருவாயை நினைத்துப் புலம்புகின்றது.

'சோலைகளில் மயில்கள் விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் பருவம் மாறிய பின்னும் காய்கனிகளைத் தரும் மரங்கள் மிகுதியாக உள்ள தனால் கடுவனும் மந்தியும் உண்ணுதலை ஒழித்து விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் அளவிற்குப் புது வருவாயை உடையது பறம்பு மலை என்கிறார். (எண்-116)

பாரியின் சிறப்பு: இறந்தவர்கள் செய்த சிறப்புச் செய்கைகளை நினைவு கூர்வது உலக இயற்கை. இதன்படியே கபிலரும் பாரியின் வீரத்தினையும், ஈகைச் சிறப்பினையும் நினைத்திரங்குகின்றார்.

புலவர்களின் அறிவின் எல்லை கடந்த புகழை உடைய பாரி, தன்னோடு போரிட்டுப் பின் தோற்றோடும் வீரர்களின் கழலோசை கேட்டு, அவர்களைப் பின் தொடர்ந்து விரட்டுவது வீரத்திற்கு இழுக்கு என்று நாணி நிற்பான். போரை விரும்பும் தன்மையை உடையவன்.

"புலவர் பாடியானுப் பண்பிற் பகைவர்
ஓடுகழற் கம்பலை கண்ட
செருவெஞ் சேஎய்"

என அறத்தோடு கூடிய வீரப் பண்பினைப் படம்பிடித்துக் காட்டு கின்றார். அடுத்து ஈகைச்சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டுகின்றார்.

நிழலே இல்லாத நீண்ட பாலை வழியிலே நின்ற தனி மரத்தைப் போல, முரசினை உடைய அரசர்களைக் காட்டிலும் மிகுதியாக இரவலர்க்கு இல்லையென்னாது வழங்கும் வன்மை உடையவன் பாரி எனப் புகழ்கின்றார்.

"நிழலினீனிடைத் தனிமரம் போலப்
பணைகெழு வேந்தரை யிறந்தும்
இரவலர்க்கீயும் வன்னியோன்" (எண்-114)

பாரி மகளிர் : பாரி மகளிர் தாமே தந்தையை இழந்த நிலையில் ஒரு கையறுநிலைப் பாடலைப்பாடி உள்ளனர் கபிலர் அவர்கள் நிலைக்கிரங்கிப் பாடியுள்ள பாடல்கள் (112) துன்பத்தின் எல்லையைக் காட்டுவனவாம்.

விரும்பிய செல்வமெல்லாம் தந்து எம்மோடு முன்பு நட்பு கொண்டிருந்த பறம்பே, இக்குறுந்தொடி மகளிர்க்குரிய கணவரைத்தேடிப் போகப் போகிறோம். எனவே நீர்வழியும் கண்ணோடு உன்னைத் தொழுகின்றோம். உன்னை வாழ்த்திச் செல்கின்றோம் என்று பாரி மகளிர் பிறந்த நாட்டைப் பிரிந்து செல்லும்போது உற்ற துன்பத்தைக் காட்டுகின்றார்.

"பாரி மாய்ந்தெனக் கலங்கிக்கையற்று
நீர்வார் கண்ணேந் தொழுது நிற்பழிச்சிச்
சேறும் வாழியோ பெரும்பெயர்ப் பறப்பே,
கோறிரண் முன்கைக் குறுந்தொடி மகளிர்
நாற்றுங் கூந்தற் கிழவரைப் படர்ந்தே (113)

இக்கபிலர்தான் பின்னர் இருங்கோவேள் மன்னனிடன் "நெடுமாப் பாரி மகளிர் யானே தந்தை தோழன் இவர் என் மகளிர் அந்தணன் புலவன் கொண்டு வந்தனனே" (201) என்று பாரி மகளுக்குத் தந்தை உறவு முறை கூறி இருங்கோவேளை மணக்கும்படி வேண்டுகின்றார்.

பாரி மகளிர் தந்தை இறந்தபின்னர் அரண்மனையைத்துறந்து கபிலரோடு வாழ்கின்றனர். அப்போது விளையாட்டாக அருகே இருந்த ஈத்திலைக் குப்பைமீது ஏறிநின்று அவ்வழியோ வருகின்ற உப்புவண்டிகளை எண்ணிக்கொண்டிருந்தனர். இதைக் கண்ட கபிலர் நெஞ்சம் கலங்கி நெக்குருகுகின்றார். முன்னர் அவர்கள் இருந்த நிலையை அவர்மனம் அசை போடுகிறது. முன்பு இம்மகளிர் பறம்பின் உயர்ந்த மலையின் மீது ஏறித்தம் தந்தையினை வெல்லும் வழி தெரியாது போர்புரிய வந்திருக்கும் பகை மன்னரது குதிரையை எண்ணிக் கொண்டிருந்தனர், என்று கூறி மனம் வெதும்புகின்றார். (116) பாரி இறந்தபின் பாரியோடு இறக்க நினைத்திருக்கும் கபிலர் பாரி மகளிரைக் காத்தற் பொருட்டுப் பின்னும் சிலநாட்கள் வாழ்ந்து வந்தார் என்றுதான் எண்ணத் தோன்றுகிறது.

வடக்கிருத்தல் : பாரி மகளிரை மணக்கும்படியாக இருங்கோ வேள், விச்சிக்கோன் போன்றோரிடம் வேண்ட அவர்கள் மறுத்து விடவே மனம் நொந்த கபிலர் கடைசியாகப் பார்ப்பணர்க்கு அவர்களை மணம் செய்து கொடுத்துத் தன்னுடைய கடமையைச் செய்த மனநிறைவோடு நண்பனைத் தேடிப் போகின்றார். கபிலர் நினைத்திருந்தால் அவரது பாடலைப் பெறுவதற்காகக் காத்திருக்கும் மூவேந்தர்பால் சென்றிருக்கலாம். ஆனால் அவர் மனம் உண்மை நட்பின் வயப்பட்டு பாரி இல்லா இப்புவியில் தானும் இருக்க விரும்பாமல் வடக்கிருந்து உயிர் துறக்க முடிவு செய்து அவ்வாறே உயிர் துறந்தார். அப்போது அவர் பாடிச் சென்ற பாடலோடு கட்டுரையை நிறைவு செய்வோம்.

'முழவினை ஒத்த பலாப் பழத்தை குரங்கு பிளந்து உண்டு விட்டு மீதத்தை அப்படியே விட்டுச் செல்லும். குறவர்கள் அப்பழத்தை சில நாட்களுக்கு வைத்திருந்து உண்ணுவார்கள். அத்தகைய வளமிக்க மலைநாட்டின் அரசனே! வற்றாத வள்ளன்மை மிக்க பாரியே! எனக்கு உதவி என்னோடு பழகிய நாட்களில் எல்லாம் மனங்கலந்த நட்பிற்குப் பொருத்தமில்லாதவன் என்றே என்னை வெறுத்துவிட்டாய். நீ இறந்துவிட்ட போது என்னையும் உடன் அழைத்துச் செல்லாது இங்கேயே விட்டுவிட்டுச் சென்று விட்டாய். 'உன்னுடைய நட்பிற்குப் பொருத்தமில்லாதவனா நான்' இருப்பினும் இங்கிருந்தது போலவே அங்கேயும் உன்னுடனிருந்து உன்னைக் காணும் பேற்றினை இனியேனும் தருக' என்று மனம் உருகி வரம் வேண்டி நிற்கின்றார்.

பாரி இருந்தகாலத்து அவனுடனிருந்து வாழ்வை மகிழ்ச்சியோடு கழித்தார். அவனிறந்தபின் அவனுக்குப்பதில் அக்குடும்பத்திற்குப் பொறுப்பேற்று அவனது கடமைகளை நிறைவேற்றி விட்டு இறுதியில் அவனோடு கலப்பதற்காக உயிர் விடுகிறார். 'இடுக்கண் களைவதாம் நட்பு' என்றான் வள்ளுவன். அதற்கும் ஒருபடி மேலே சென்று தன் உயிர் ஈந்தான் கபிலர்.

Proverbs used by Sambanda Mudaliar

A. N. PERUMAL
Madras

Proverb is a statement frequented in the tongues of the people to convey a particular idea. They are widely accepted group definitions of typical human and social situations. As remarked by Hertzler, proverbs reflect the values, the group morality, the attitudes, feelings, opinions, explanations, interpretations and life goals of the people, as these have formed or crystallized through the centuries[1]. They naturally differ from one country to another. Most of the proverbs are in close proximity with 'piriti<u>n</u> molital aṇi' in Tamil.

The Metaphors ordinarily and frequently used by the common people have, as a matter of course, acquired the status of proverbs. Since they are quite common and easily help to understand things, they find frequent use in literature.

As the proverb is 'the wit of one, the wisdom of many' which is instructive and throws light on the essential characteristics, but does not provide us with a test readily usable in deciding to accept or reject a particular item[2]. Hazlitt cites an old characterisation of a proverb as short, plain, common, figurative, ancient and

true[3] and then proceeds to give reasons for objecting to all six of these adjectives.

Proverbs are to be embodied with some moral precept and admitted truth. They should convey a truth by a figure plainly to the hearer in a construction as short as it can be possible. They are found all over the world and what they convey should provide an insight into the effects of cultural conditions, language and local variations on expression.

In proverbs there are indications of national characters. There are also interesting references to old customs. Folk proverbs use homely imagery. Popular usage some times creates new proverbs.

Sambanda Mudaliar has used proverbs in several places mostly in his puranic plays. Some of them have under gone slight changes in the hands of the play wright. Such changes can be accepted in shaping plays. Many appear to be symbols. As Wellack observes, some images may be invoked once as a metaphor, but if it persistantly recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbol or mythic system[4].

In 'cakātēvaṉiṉ cūlcci,' 13 proverbs are used as similes. It is to be noted that 'cūriyaṉai kaṇṭa paṉi pōl' has been used 3 times in a play through a single mouth without any change, which seems to be monotanous with little effect to the later situations.

Sambanda Mudaliar has used many proverbs in his translated or adopted plays with very good effect. When translating the proverbs of other languages he has made

relevant changes to make them meaningful to his audience. As Nagy states from his experience, in the case of literary translated proverbs, it is unsatisfactory to cover the deviations from the original 'model' to the term 'free translation.'[5]

In certain countries the same idea in a proverb may be conveyed by another proverb of their own. If there are no suitable proverb new ones may be created. In some cases literal type of translation may prove successful in transporting the ideas impregnated in the original. So, the translator should prefer the most suitable method to make his readers or audience understandable.

Sambanda Mudaliar has adapted various methods in transplanting the ideas of the proverbs found in the plays of other languages he has translated.

They are:

1. With equivalent proverbs:
   (eg) 'A worm - eaten nut'
   'Yāṉaiyuṇṭa viḷā ṅkaṉi'

2: Forming new proverbs:
   (eg) 'They that touch pitch will be defiled'
   'Karippāṉaiyait toṭṭāl kai kariyākum'

3. Literal translation of proverbs:
   (eg) 'Words without thoughts never to heaven go.'
   'Muḻumaṉatuṭaṉ collā vārtaikaḷ
   Vāṉulakum cellā'

What the playwright thinks effective and suitable to the context he brings them in his writing. Most of the proverbs used by Sambanda Mudaliar are most effectively presented in the plays to the easy understanding of his audience.

Foot Notes:

1 Joice D. Hertzler, A Sociology of Languages, (1965) P. 284.

2 Archer Taylor and Bartlett Jere Whiting, A Dictionary of American proverbs and proverbial phrases, preface, P. IX - X, (1958)

3 W. C. Hazlitt, English proverbs and proverbial phrases, III Eodn. (1907) P. VII - XII.

4 Rene Welleck and Austin Warren, Theory of Literature Peregrine Books, (1949) P. 189.

5 Galor O. Nagy, "The Blending of proverbs", proverbium, No. 4, (1956), P. 65.

கோவிலன் கதை — கோவலன் சரித்திரம் ஓர் ஒப்பீடு

ச. பொன்மணி
ஆதித்தனர் கல்லூரி, திருச்செந்தூர்

1-0 முன்னுரை : "நாடகத்தின் தோற்றம் மக்கள் பழங்கதைகளில் மறைந்து இருக்கிறது" நம்நாட்டில் பலவகையான கதைப் பாடல்கள் இருந்திருக்கின்றன. அந்தக் கதைப்பாடல்களுள் ஒன்ருன கோவிலன் கதையையும் அதை அடிப்படையாகக்கொண்டு எழுதப்பட்ட கோவிலன் கதையையும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் கோவலன் சரித்திரம் நாடகத்தையும் ஒப்பிட்டுக் காண்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

2-0 ஒப்பீட்டின் அடிப்படை :

1. கதைப்பாடலில் இருப்பது நாடகத்தில் விடுபட்டது.
2. கதைப்பாடலில் இருப்பது நாடகத்தில் மாற்றியமைக்கப் படுவது.
3. கதைப்பாடலில் இருப்பதைவிட நாடகத்தில் அதிகமாக சேர்க்கப்பட்டது. என்ற மூன்று நிலைகளில் இந்த ஒப்பிடு அமைகின்றது.

3-0 நாடகத்தில் விடுபட்டது : கதை (Plot) நிகழ்ச்சி (incidents) பாத்திரங்கள் (Characters) என்ற மூன்று நிலைகளில் கதைப்பாடலில் இருப்பது நாடகத்தில் விடுபட்டு இருப்பதைக் காணலாம்.

3-0-0 **கதையில் விடுபட்டது :**

3-0-1 **கோவலன், கண்ணகி முற்பிறப்புக்கதை:** கதைப் பாடலில் கோவலன், கண்ணகி, மாதவியின் பிறப்பிற்குரிய காரணங்களாக முற்பிறப்புக் கதை அமைந்துள்ளது. ஆனால் நாடகத்தின் துவக்கத்திலேயே கண்ணகி திருமணம் நிச்சயிக்கப் படுகிறது. முற்பிறப்புக்கதை இல்லை.

3-0-2 **மாதவி கோவலனை இம்சித்த கதை :** கண்ணகியைப் பார்க்காமல் இருக்கவேண்டும் என்பதற்காக. தாடி, மீசை, குடுமி, அரைஞாண் நீர்ச்சீலை, ஆகியவற்றை பெற்றுக் கொண்டு இம்சித்த தோடு கோவலனை மாதவி கடைசியாக ஆற்றிலேயே தள்ளி விடுகிறாள். ஆனால் நாடகத்தில்,

"கடுக்கண் மோதிரம் காப்பு முதலாபரண மெல்லாம்
கையினில் கழற்றித் தந்தால் மெய்யாய் விடை தருவேன்"

என்று மாதவி சொல்கிறாள். மேலே சொன்ன இம்சை அதில் இல்லை. இதுபோலவே பொற்கொல்லனிடம் உள்ள அரசியின் சிலம்பு, காணமல் போனதற்கும் கருடனின் கதை கூறப்பட்டுள்ளது. இந்தக் கருடனின் கதையும் நாடகத்தில் இல்லை.

3-1-0 **நிகழ்ச்சிகளில் விடுபட்டது:** கதைப்பாடலில் உள்ள பல நிகழ்ச்சிகள் நாடகத்தில் விடுபட்டிருக்கின்றன.

3-1-1 **மாப்பிள்ளையைத் தேர்ந்தெடுத்தல்:** கோவலன், கண் ணகி திருமணத்திற்கு முன்னால் பலபேர் கண்ணகியைப் பெண் கேட்டு வருகின்றார்கள். இதனால்,

"திருவுளச் சீட்டெழுதி சீராகப் போட்டார்கள்
கோவலன் பேர்வழிக்கு வந்தது சீட்டதும்"

என்று கதைப்பாடல் கூறுகிறது. இந்நிகழ்ச்சி நாடகத்தில் விடு பட்டிருக்கிறது. பழைய சமுதாயத்தில் இவ்வழக்கம் இருந்திருக் கலாம். ஆனால் சுவாமிகளின் காலத்தில் இவ்வழக்கம் இல்லாத தால் அவர் விட்டிருப்பார் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது.

3-1-2 **கண்ணகி ஆருடம் கேட்டல்:** மதுரைக்கு செல்லும் போது கண்ணகி விநாயகரிடம் ஆருடம் கேட்கிறாள். விநாயகரும்,

''பழிகார மதுரை தேடி பட்டணத்தார் போனுலே
இறந்து மடிந்திடுவார் இனி திரும்பப் போறதில்லை''

என்கிருர். இது நாடகத்தில் இல்லை. கதைப்பாடலில் காளிதான் கண்ணகி என்று முதலிலேயே கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதற்கேற்ப விநாயகர் அவளுக்குப் பணிவதாகக் காட்டப்படுகிறது. நாடகத்தில் காளிதான் கண்ணகி என்று முதலில் கூருததால் இந்நிகழ்ச்சியை அமைக்கவில்லை எனக் கொள்ளலாம்.

3-1-3 கம்மாளன் பலி: கதைப்பாடலின் முடிவில் காளியான கண்ணகி வருஷத்திற்கு ஒரு கம்மாளனைப் பலியாகக் கேட்கின்ருள். காலப் போக்கில் கம்மாளன் ஒருவன் கண்ணகி மீது பதிகம் பாட எருமைக்கடா போதும் என்கிருள். இந்நிகழ்ச்சியும் நாடகத்தில் விடுபட்டுள்ளது. காளியின் அவதாரமாக அமையாததாலும், கண்ணகியின் பாத்திரப் பண்பைக் குறைக்கும் என்பதாலும் சுவாமிகள் நாடகத்தில் கூருமல் விட்டிருக்கலாம்.

3-1-4 பிற நிகழ்ச்சிகள்: சிலம்பைக் கோவலன் விற்கச் செல்லும் போது மதுரையிலுள்ள தாசி அதனை வாங்க வருவதும், வெட்டுண்டு கிடந்த கோவலனுக்கு மதுரை அங்கையற்கன்னி அவனுடைய வரலாற்றினைக் கூறுவதும் கதைப் பாடலில் உள்ளது. இந்நிகழ்ச்சிகளும் நாடகத்தில் விடுபட்டுள்ளன.

3-2-0 பாத்திரங்களில் விடுபட்டது:

3-2-1 கோவிலிங்கி: கதைப்பாடலில் கண்ணகியின் தாயாகக் கோவிலிங்கி காட்டப்படுகிருள். ஆனுல் நாடகத்தில் கோவிலிங்கி என்ற பாத்திரமே இடம் பெறவில்லை. மாருகப் பாண்டியன் மனைவியின் பெயர் தீக்கநரக்காள் என்று இடம் பெற்றுள்ளது. வெட்டுண்ட கோவலன் கண்ணகியிடம்,

''நீதமி லரசு செய்யும் நெடுஞ்செழியனையும் அஞ்சாப்
பாதகன் வஞ்சிப்பத்தன் **பழிகாரி கோவிலிங்கி**
சோதனை பார்த்துங் கெட்ட துன்மதி மந்திரி தன்னை
வாதனை யடைந்து வீழ வதை புரிந்திடுவாய் மாதேவி',

என்கிருன். இவ்வாறு நாடகத்தில் கோவிலிங்கி என்ற பெயர் நாடகத்தில் இல்லாமல் இருந்தும், பெயர்களைக் கூறுகையில்

கோவிலிங்கியின் பெயரையும் கூறுகிருர். இவ்வாறு தீக்கநாக்காள் என்று சுவாமிகள் வைத்த பெயரை அவரே மறந்துள்ளார் என்பதும் குறிப்பிடத் தகுந்தது.

4-0 நாடகத்தில் மாற்றி அமைக்கப்படுவது : கதைப்பாடலில் உள்ள கதை நாடகத்தில் விடுபட்டிருக்கிறது. ஆனல் மாற்றி அமைக்கப்படவில்லை. நிகழ்ச்சிகளும் பாத்திரங்களும் தான் நாடகத்தில் மாற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

4-0-0 நிகழ்ச்சிகள் மாற்றி அமைக்கப்படல் :

4-0-1 மாதவி வீட்டில் கட்டில் ஒடிதல் : மாதவி வீட்டில் கோவலன் உட்கார்ந்த கட்டில் ஒடிவதால், அதனை வைத்து அவளது வறுமையை எண்ணிக் கோவலனே 12 கப்பல் பொன் கொடுக்கிருன். ஆனல் நாடகத்திலோ தன் தாய் கேட்கச் சொன்னதாக மாதவியே கோவலனிடம் கேட்கிருள். அவனும் 12 கப்பல் பொன் தருகிருன். விலை மாதரின் தன்மையை விளக்க சுவாமிகள் இப்படி அமைத்திருக்கிருர் என்று கொள்ளத் தோன்றுகிறது.

4-0-2 சிலம்பு பின் விளைவைக் கூறல் : கதைப்பாடலில் கண்ணகி சிலம்பினைக் கழற்றும் போது,

"இந்தப் பயணமது இனித் திரும்பப் போறதில்லை"

என்று புலம்புகிறது. ஆனல் நாடகத்தில் இது அசரீரி கூறுவதாக மாற்றி அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. நாடகத்தில் சிலம்பின் சிறப்பு எதுவும் முதலில் கூறப்படவில்லை. எனவே தான் சுவாமிகள் அசரீரி கூறுவதாக அமைத்துள்ளார்.

4-1-0 பாத்திரங்கள் மாற்றி அமைக்கப்படல் : பாத்திரங்கன்ன் தன்மையைப் பொறுத்த வரையில் மாற்றங்கள் எதுவும் இல்லை. ஆனல் பெயரில் மாற்றம் இருக்கிறது.

4-1-1 பெயரில் மாற்றம் : நாடகத்தின் இடை இடையே கண்ணகியின் பெயர் கண்ணகை என்று இடம் பெறுகிறது. கதைப்பாடலிலுள்ள மாதகி என்ற பெயர் நாடகத்தில் மாதவி என்றும், கோவிலிங்கியின் பெயர் தீக்கநாக்காள் என்றும் நாடகத்தில் மாற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

5-0 நாடகத்தில் அதிகமாக சேர்க்கப்பட்டது : கதைப்பாடல் படிப்பதற்கும் கேட்பதற்கும் ஏற்றது. ஆனல் அதையே நாடக மாக்கும் போது அது பார்ப்பதற்குரிய தன்மையையும் பெறுகிறது. எனவே நாடகத்தில் குறிப்பிடத்தகுந்த மாற்றங்களைச் செய்வது தேவையாகின்றது.

5-0-1 நடைமுறைச்செய்தி : நாடகங்களில் நடைமுறைச் செய்தியை இடத்திற்கேற்பக் கூறினல், அது பெரிதும் விரும்பப் படும். இதனல் தான் இன்றைய நவீன நாடகங்களில் கூட இவ்வுத்தி இன்றளவும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. மாதரி பால் விற்கும் போது,

''காசு தந்தோர் பசு பாலு வாங்குங்கோ—அய்யா (காசு)
பேசி லண்டன் ஊரிலின்று ராஜர் குண்டுபோடுகின்ற (காசு)'

என்று இரண்டாம் உலகப் போரில் குண்டு போட்ட செய்தியைக் கூறுகிருர். இது காலவழு (Anachronism) ஆகும் என்று நாடகத் திறனய்வாளர்கள் கூறுவர்.

5-0-2 சமுதாய வழக்கம்: நாடகத்தில் யாதவி கோவலனைக் கண்ணகியிடம் போகாமல் தடுக்கும் போது,

''சுந்தரி நான் போகாவிட்டால்
பந்தி போஜனமும் தள்ளி
எந்தனை விலக்குவார்கள்''

எனக் கோவலன் கூறுகிருன். இது கதைப்பாடலில் இல்லை. ஆனல் வீணதிவீணன் கதைப்பாடலில் அவன் வண்ணனிடம் வேலை தேடி வந்து,

''பந்தி நீக்குவார்களென்று கந்தை தூக்க வந்தேன்''

என்று கூறுகிருன். எனவே அன்றைய சமுதாயத்தில் பந்தி நீக்கும் வழக்கம் இருந்தது எனத் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது.

5-0-3 கதைப்பாடலில் இடம்பெருத நன்மந்திரி துன்மந்திரி விசாரணை, கொலைக்களத்தில் கோவலன் பேசல் ஆகிய நிகழ்ச்சி களை சுவாமிகள் நாடகத்தில் அமைத்துக் காட்டுகிருர்.

6-0 நாடக நோக்கு: கோவலன் கண்ணகி கதை நாடறிந்தது. ஆயினும் அது சுவாமிகளால் எந்த நோக்கிற்காகக் கூறப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தகுந்தது. சிலம்பைப் போல இது நிச்சயமாகக் கண்ணகியின் புகழ்பாடும் நாடகமே அல்ல. கண்ணகி கூட சுவாமிகளின் நாடகத்தில் குறைவுடைய பாத்திரமாகவே உலவு கிருள். மாதவியோ கொடுமையின் உறைவிடமாகப் படைக்கப்பட்டு இருக்கிருள். "சுவர்மிகளின் எந்த நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும், அதிலே தருமநெறி வலியுறுத்தப் பெற்றிருக்கும்" "காவியத்திலும் நர்டகத்திலும் நல்ல, தீய மாந்தரைப் படைத்துக் காட்டலாம். தீயோரைக் கர்ட்டுவதில் தீமை இல்லை. ஆனல் அந்த வாழ்க்கை கவர்ச்சி உடையதாக, விரும்பத்தக்கதாகக் காட்டப் படலாகாது. அதுவே கலை வாயிலாக அறம் உணர்த்தும் முறையாகும்" இவற்றை வைத்துப் பார்க்கும் போது விலை மாதர் கூட்டுறவால் எற்படும் கேடுகளை விளக்குவதே நாடக நோக்கம் எனக் கொள்ளலாம். "விலை மாதர் கூட்டுறவால் அல்லற்படும் இளைஞர்களுக்கு நீதி புகட்ட ஒரு புதிய கதையை எழுதுவதை விட நாடு நன்கறிந்த கோவலன் கதையை எழுதுவது நல்ல பயனைத்தரும் என்பது சுவாமிகளின் நோக்கமாய் இருந்திருக்க வேண்டும்" என்ற டி. கே. சண்முகத்தின் கூற்றும் இங்கு நினைவு கூறத்தக்கது.

7-0 முடிவுரை: மேற்கூறியவாறு கோவிலன் கதைப்பாடல், கோவலன் சரித்திரம் நாடகம் இரண்டிற்கும் ஒப்பீடு அமைந்துள்ளது. அன்றைய நிலைக்கேற்ப நாடகமாக்கப்படும்போது நாடகத்தில் குறிப்பிடதத்க்க மாற்றங்களும் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்தகுந்தது.

The Exordiums of Kambaramayanam and Milton's Paradise Lost – a Study

A. A. MANAVALAN
International Institute of Tamil Studies, Madras

An exordium consists of invocation, synoptic account of the subject matter and other particulars relating to the poet and the work. As such it is in general found at the beginning of a work, though found in the middle parts of the works also in some epics like the Iliad (Bk II, 484–493), Divine Comedy (Hell II, 7–10, XXII, 1–12; Purgatory XXIX, 37–42; Paradise, XVIII, 82–87) and in Paradise Lost (Bk. III, VII, & IX). A Comparative study of Kambaramayanam (KR) and Milton's Paradise Lost (PL) in relation to their employment of this aspect reveals some points of difference and some points in agreement.

1. Invocation primarily an epic feature is found in the form of an address by the poet to a Muse, a patron apirit or deity of his choice and worship to seek assistance to accomplish the proposed literary work. As an epic element, it seems to have had binary mode of expression. That is, while it has been conventional with the Western epics to expressly beseech the muse, etc., to assist the poets in their works, KR merely offers prayer to the deity. The prayer of course, implies a favour, ie. to guide him through the work of creation, For example;

a. HOMER 'Sing, O Goddess, the anger of Achilles'
Iliad, I,1.

'O Muses,......tell me, for you are goddesses and are in all places, so that you see all things, while we know nothing but by report'.
Iliad, II, 484-488.

b. DANTE 'O Muses, O lofty genius, now assist me'
Hell, II, 7.

'O divine Pegasea, let thy power appear in these brief verses'
Paradise XVIII, 82-87.

c. MILTON 'Of man's first disobedience............ (1)
'Sing heavenly Muse .... (6)
'..........................I thence *Invoke thy aid*
to my adventurous song (13)
'.......................O Spirit.................(17)
'Instruct me, for thou knowst......(19)
'......what in me is dark
Illumine, what is low raise and support
(22-25) PL I
'Descend from heaven Urania......... (1)
'Half yet remins unsung...................(21)
.... Still govern thou my song
Urania........... (30,31)

'My celestial patroness, who deigns
Her nightly visitation unimplored
And dictates to me slumbering, or inspires
Easy my unpremeditated verse: (PL,IX, 21-24)

'We surrender ourselves to Him whose celestial sport is to create, nurture and annihilate the entire universe.'
(KR, Exordium, 1)

2. While classical and medieval epics invoke pagan Muses, PL invokes a Christian Muse which is variously addressed as Heavenly Muse (I, 6) Spirit (I, 17) Urania (VII, 1, 31) Holy Light (III, 1) and Celestial patroness (IX, 21).

Whereas in the classical epics the muse invoked was not directly connected with the action of the epic either as causal or as constituent thereto. Milton's muse is the divine Logos, the second person of the Tinity and as such it is co-eternal with God and co-eval with the action of the epic. To put in other words pagan muses are invoked to inspire the poet into the act of creation, while Milton's muse is invoked to inspire him into the act of creation and also to illumine him as to the subject matter itself which, the muse is omniscient of.

The Muse invoked in KR is neither like a classical muse, a purely inspirational one nor like Milton's. Of the enight stanzas offered as parayer by Kamban six are about Lord Vishnu Himself and two (II, V) about Raman the hero of the epic conceived as the incarnation of Lord Vishnu. Thus KR invokes the Lord Supreme Himself and not any muses of lower denomination.

3. Milton's initial invocatory passage (I, 1–49) contains the argument of the epic in a nutshell. Kamban's exordium does not speak of such argument. Milton is said to have followed Homer and other European epics in this regard. Though some Tamil epics like Cilappatikaram and Chintamani have such summarised account of the argument in their exordiums, Kamban does not follow this and he starts his epic straightaway. Popularity of the story of Ramayana, it seems probable, might have dissuaded Kamban from giving an account of the argument.

4. Besides the invocation proper and the argument, Milton has initiated a tradition of personal digression in his exordium. Neither Homer nor Virgil have such digressions. Milton's digression is not, however, waywardly, but serves two kinds of artisitic purpose. Firstly, it is a powerful device to work upon the reader's involvement and interest into the personality of the poet. This notion enjoys classical sanction: 'The instrument of proof is the mora character of the speaker... for we yield a more complete and ready credence to persons of high character." (The Rhetoric of Aristotle, quoted on p. 218, The Neo-Classical Epic, Tulsi Ram, National Publishing House, New Delhi, 1971)

Milton himself had written: "The exordium ought to be occupied with securing the goodwill of the listners; otherwise the minds of the audience could not be persuaded nor could the course be triumphant as one might wish." (First Prolusion, Columbia Milton, XII, 11) Secondly, the placement of the exordiums at critical moments with personal projection, serves as an emotional stabiliser of of the tensions emanating from the action of the epic, by way of poetically linking art and life. Such digressions are not, therefore, 'stones of inferior water,' but are rhetorical aids of persuasion; they are not excrescences of the poem, but are among the excellences of PL.

There is also in the exordium of KR a kind of personal digression when the poet addresses the learned audience of Tamil Poetry to bear with him if they found his work defective in any aspect. Traditionally speaking it is no digression at all; it is a kind of invocation or prayer to the learned authority in the field to consider his humble work in earnest sympathy for the poet and in earnest interest of the subject matter. Called as Avaiyatakkam

(Obeisance to audience) this has been observed by some of Kamban's predecessors. Such obeisance is paid to the Muse in PL. Thus KR pays obeisance to human authority also, whereas PL does not do so.

Like Milton's exordium Kamban's avaiyatakkam also aims at winning the approbation of the audience by referring to the greatness of the subject treated and to his humble poetic power, unequal to meet the demands of the former.

5. Milton has placed his exordiums in four places: Book I, 1-49; Book III 1-55; Book VII, 1-50; Book IX, 1-47. These exordial pieces of Milton are not to be separated without detriment to the structure of the poem. Of the twelve books of PL, the first six forming the first part deal with the fall of the angels, while the last six forming the second part deal with the fall of man. 'Half yet remains unsung' (BOOK VII, 21). Each part has got two exordiums, the first at the beginning of its causal relation or of its consequences. The first invocation in book I seeks for evidential information from the Muse about the cause of the human fall namely about Satan and his perdition in Hell. The second in Book III implores the Holy Light to lead him high up to help him relate the events in Heaven before and after the fall of the angels. The third in book VII to Urania, asks her to 'descend from heaven' in keeping with the spirit of the epic, ie., to deal with the events that transpired down here on earth in Eden. Thus the first three invocations express the immediacy of the Muses by the form of apostrophes, while the forth one in Book IX does not use any such direct form of address and that is due to the alienated condition of man, already distanced (L, 1.9)

The exordium in KR consists of eleven stanzas, according to almost all responsible editions. Of the eleven three are in the form of prayer, six in the form of obeisance to the audience and two explain the source of his epic material and his reason to reuse the same. These eleven stanzas at the beginning of the epic form a separate section, detachable without detriment to the action of the epic. This is in quite consonance with the Tamil tradition regarding an exordium whether it is by the author himself or by anyone else. As such, it is not structurally linked with the epic action. Its placing also is not therefore, spread out into the course of epic action as in the case of PL. Admissibility of exordium by another hand is another factor conditioning its placement. This is where KR and PL differ in the nature of their exordiums.

The occurence of an invocatory stanza at the head of each succeeding book of KR, may be cited in favour of Kamban's having placed his invocation into the middle of his epic too. Each Kantam being, it may be argued, a substantial division of the epic, each of such divisions needs some prayer.

6. Milton's PL does not speak in any of its exordiums of the source material for his epic. The Bible, the Book of Genesis in particular, has been his source book, but he nowhere makes mention of it in his epic. On the other hand, KR not only speaks of its source, the Ramayana of Valmiki, but is all praise for the work, and Kamban is all admiration and reverence for Valmiki. It is to be admitted of course, that whereas Kamban was governed by a literary tradition whereby a poet has to categorise his work were secondary or allied. Milton was not at all under any such obligation, literary or social. Hence the difference between these two poets in this respect.

தொல்காப்பியர் கருதும் கைக்கிளை மாந்தர்

மு. மணிவேல்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

தொல்காப்பியர் அகத்திணையியலில் காதற்குரிய தலைமாந்தரைப் பற்றி நான்கு நூற்பாக்கள் கூறுகின்றார். அவற்றில் கைக்கிளைக்குரியார் இன்னார் என விளக்கும் நிலையில் நூற்பா ஏதேனும் செய்துள்ளாரா என்பதனையும், செய்திருப்பின் அந்நூற்பாவினால் இக்கைக்கிளைக்கெனக் கூறப்படுவோர் யார் யார் என்பதனையும், இதுபற்றி உரையாசிரியர்கள் தருகின்ற விளக்கங்கள் பொருந்துவனவா என்பதனையும் ஆய்வு செய்து தொல்காப்பியர் கூறவிழையும் கைக்கிளைத் தலைமாந்தர் யாவர் என்பதனை அவரது நூற்பாக்களின் துணை கொண்டு ஆராய்கிறது இக்கட்டுரை.

தொல்காப்பியர் கூறும் காதற்குரிய தலைமாந்தர் பற்றிய நூற்பாக்கள் பின்வருவன...

1. 'ஆயர் வேட்டுவர் ஆடூஉத் திணைப்பெயர்
ஆவயின் வரூஉங் கிழவரும் உளரே.'

(தொல். பொருள். நச். 21)

2. 'ஏனோர் பாங்கினும் எண்ணுங் காலை
ஆனா வகைய திணைநிலைப் பெயரே.'

(தொல். பொருள். நச். 22)

3. 'அடியோர் பாங்கினும் வினைவல பாங்கினுங்
கடிவரை யிலபுறத் தென்மனார் புலவர்.'

(தொல். பொருள். நச். 23)

4. 'ஏவல் மரபின் ஏனோரும் உரியர்
ஆகிய நிலைமை யாவரும் அன்னர்.'

(தொல். பொருள். நச். 24)

இந்நூற்பாக்களெல்லாம் அன்பின் ஐந்திணைகளுக்கு உரிப் பொருள் கூறிய நூற்பாக்களுக்குப் பின்னும் கைக்கிளை, பெருந் திணைகளுக்குப் பொருண்மை கூறுகின்ற நூற்பாக்களுக்கு முன்னும் கூறப்பெற்றுள்ளன. எனவே அன்பின் ஐந்திணைகளுக்குரிய காதல் மாந்தரை மட்டுமே தொல்காப்பியர் கூறியிருக்கிறாரோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. எனினும் மேற்சொன்ன நூற்பாக்களில் திணையும் திணைக்குரியோரும் தனித்தனியே குறிப்பிட்டுச் சொல்லப் படவில்லை. அன்றியும், "கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய், முற்படக்கிளந்த எழுதிணை என்ப"[1] என முதல் நூற்பா செய்து பின்னர் காதற்குரியோரைக் குறிப்பிடுதலால் மேற் நூற்பாக்களில் குறிக்கப்பட்டோர் எல்லோரும் பொதுப்படவே குறிக்கப்பட்டுள்ள னர் என்றும் கொள்ளலாம்.

உரையாசிரியர் இளம்பூரணர், 'கைக்கிளை'யினைப் 'பெருமை யில்லாத தலைமக்கள் உறவு"[2] என எழுதுகிறார். எனவே கைக் கிளைக்குரியோர் பெருமையில்லாதார் என்பது அவருடைய கருத்து. அவ்வாறு அவர் கருதுகின்ற பெருமையில்லாதார் யாவர் எனத் தெளிதல் வேண்டும். "அடியோர் பாங்கினும் வினைவலர் பாங்கினுங், கடிவரை யிலபுறத் தென்மனார் புலவர்" என்ற தொல்காப்பிய நூற்பாவில் கூறப்பட்டுள்ள அடியோரையும், வினைவலரையும் கைக்கிளைக்குரியோர் எனக் குறிப்பிடுகின்றார். ஆகவே பெருமை யில்லாதார் என அவர் கருதுவோர் அடியோரும், வினைவலரும்; அதாவது, பிறர்க்குக் குற்றேவல் செய்வோரும், பிறர் ஏவிய செயலைச் செய்வோரும் எனத் தெரிகின்றது.

'காமஞ் சாலா இளமையோள் வயினெனப் பொதுப்படக் கூறிய அதனால் வினைவல பாங்காயர்க்கண்ணும் இவ்விதி கொள்க'[3] என நச்சினார்க்கினியர் எழுதுகிறார். வினைவல பாங்கா யர்க் கண்ணும் என்றதனால் அவர் நீங்கிய பிறரிடத்தும் கைக்கிளைக் காதல் நிகழும் என்பது அவரது கூற்றுப்படிப் பெறப்படுகின்றது.

அந்தப் 'பிறர்' என்று பெறப்படுவோர் யாவர் என்பதை அறிதல் வேண்டும். மேற்குறிப்பிட்ட தொல்காப்பிய நூற்பாவிற்கு இளம் பூரணர் உரை எழுதுதல் போலவே இவரும் எழுதுகிறுர். அடி யோரும் வினைவலரும் கைக்கிளை, பெருந்திணை என்னும் அகப்புறத் திணைக்குரியோர் என்றும், அந்தணர்,அரசர், வணிகர், வேளாளர் போன்ற மற்றையோர் அன்பின் ஐந்திணைகளுக்குரிய காதல் மாந்தர் என்றும் எழுதுகிறுர்.

'அடியோர் பாங்கினும் வினைவல பாங்கினுங்
கடிவரை யிலபுறத் தென்மனுர் புலவர்'

எனவரும் இந்நூற்பாவிற்கு இளம்பூரணரும், நச்சினுர்க்கினியரும் மேற்குறித்தவாறு உரை எழுதுதலோடு, 'கைக்கிளை பெருந்திணைக் குரிய மக்களை உணர்த்துதல் நுதலிற்று'[4] என்றும் குறிக்கின்றனர் இந்நூற்பாவின் இறுதியடியில் வருகின்ற 'புறத்து' என்ற சொல் லால் நடுவணைந்திணை புறத்து நின்ற கைக்கிளை பெருந்திணை என்று பொருள் கொண்டு உரை செய்துள்ளனர்.

தொல்காப்பியர் ஒரே பொருள்பற்றி வருகின்ற நூற்பாக்களைக் கூறுகின்றபோது ஒன்ருேடு ஒன்றினைத் தொடர்புபடுத்திப் பேசு வார். முன் நூற்பாவில் கூறப்படாதவற்றை அடுத்தநூற்பாவில் கூறுவார்.அவ்வாறு தொடர்பு படுத்திப் பேசுகின்ற நிலையிலேதான் இந்நூற்பா அமைகிறது. கைக்கிளைக் கும் பெருந்திணைக்குமுரிய மாந் தரை (மக்களை) இந்நூற்பா நுவலிற்று எனின் இந்நூற்பாவினைக் கைக்கிளைக்கும் பெருந்திணைக்கும் பொருண்மை விளக்கம் செய் கின்ற நூற்பாக்களுக்குப் பின் வைப்பதுதானே பொருந்தும்? அவ்வாறு வைப்பினும் ஏதோ தொடர்புடைய நூற்பாக்களை விடுத்துத் தனியே இருப்பது போலத்தான் அங்கு இந்நூற்பா நிற்கும்.

தொல்காப்பியர், முல்லை, குறிஞ்சி, பாலை, மருதம், நெய்தல் என்னும் நடுநின்ற ஐந்திணைகளுக்கே முதற்பொருளும், கருப் பொருளும், உரிப்பொருளும் கூறியிருக்கிறுர். முன்னின்ற கைக் கிளைக்கும், பின்னின்ற பெருந்திணைக்கும் உரிப்பொருண்மை மட்டும் கூறுகிறுர். இதனையும் உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

கருப்பொருள் முதற்பொருளில்லாக் கைக்கிளை பெருந்திணை[5] என்றே எழுதுகின்றனர். எனவே கருப்பொருளில் அடங்கும் காதல் மாந்தர் பற்றிக் கைக்கிளைக்கும் பெருந்திணைக்கும் தொல்காப்பியர் கூறியிரார். அவ்வாறிருக்க உரையாசிரியர்கள், தொல்காப்பியர் மேல் நூற்பாவில் கூறுகின்ற தலைமாந்தரைக் கருப் பொருளில்லாக் கைக்கிளைக்கும் பொருந்திணைக்கும் உரியர் என்று கூறுதல் எங்ஙனம் பொருந்தும்? எனவே இவர்களுடைய கருத்தில் முரண்பாடு இருக்கின்றதெனத் தெரிகின்றது. ஆகவே மேல் நூற்பாவில் வருகின்ற 'புறத்து' என்ற சொல்லிற்கு 'நீங்கிய' என்பதே பொருளாகக் கொள்ளவேண்டும். இதனால் முன்னிரு நூற்பாக்களில், ஆயர், வேட்டுவர், இவர் நீங்கிய ஏனைய திணைப்பெயர் ஆடவர் ஆகியோரைக் குறித்து, அவர் நீங்கிய அடியோர், வினைவலர் ஆகியோரும் ஐந்திணைக் காதலுக்குரியோர் என இந்நூற்பாவில் கூறுகின்றார் என்பது அறிதற்குரியது.

கைக்கிளைக்கும், பெருந்திணைக்கும், முதற்பொருளும், கருப்பொருளும் கூறவில்லை யென்றாலும் கருத்தாவும், களமும், காலமும் இன்றி ஓர் உரிப்பொருள் எங்ஙனம் நிகழும்? ஆகவே ஐந்து திணைகளுக்குமுரிய கருப்பொருளும்,முதற்பொருளும் இவ்விரு உரிப்பொருள்களுக்கும் உரியன என்பதனை அறிதல் வேண்டும். எனவே, கைக்கிளை பெருந்திணை என்பன ஐந்து திணைகளுக்கும் பொதுவானவை; ஐந்து நிலத்திடத்தும் நிகழ்பவை; ஐந்துநில மாந்தர்க்கும் உரியவை; ஐந்துநில மாந்தரிடத்தும் நிகழ்பவை என்பது தொல்காப்பியரது கருத்தாதல் வேண்டும். எனவேதான், தொல்காப்பியர் ஐந்திணைகளுக்குரிய முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் ஆகியவற்றை விளக்கிக் கூறியபின் அதனோடு தொடர்புடைய கைக்கிளையினையும் பெருந்திணையினையும் இறுதியிலே சொல்லியிருக்கிறார். ஆழ்ந்து பார்க்கின்றபோது கைக்கிளை, பெருந்திணை என்னும் இரண்டு திணைகளையே அகத்திணையியலில் பெரும்பான்மை சொல்லியிருக்கிறார் என்பது தெளிவுறும்.

முன்னர்க் குறிப்பிட்டுள்ள நான்கு நூற்பாக்களிலும் இவை ஐந்திணை மாந்தரைக் குறிக்கின்றன எனத் தொல்காப்பியர் குறிக்கவில்லை. உரையாசிரியர்களின் கருத்துப்படி அடியோரும்,

வினைவலரும் கைக்கிளை, பெருந்திணைக்குரியோர் என்று கொண்டால் இறுதியிலே வருகின்ற 'ஏவல் மரபின் ஏனோரும் உரியர், ஆகிய நிலைமை யவரும் அன்னர்' என்ற நூற்பாவின்படி ஏவல் மரபினரும் (அந்தணர், அரசர், வணிகர், வேளாளர்) கைக்கிளை, பெருந்திணைகளுக்குரியோர் எனக் கொள்ளவேண்டும். இக்கருத்து முன் நூற்பாவிற்குப்பின் அமைந்து 'யாவரும் அன்னர்' என்றதனால் பெறப்படுகின்றது. எனவே, கைக்கிளை, பெருந்திணைக்குரிய மாந்தர், அரசர், வணிகர், அந்தணர், வேளாளர், அடியோர். வினைவல பாங்காயினர் என்ற எல்லோருமே எனக்கொள்ள வேண்டும்.

தொல்காப்பியரது காலத்திற்குச் சுமார் பத்து அல்லது பன்னிரண்டு நூற்றுண்டுகளுக்குப் பின் வந்த உரையாசிரியர்கள், தொல்காப்பியர் கூற விழைந்த கருத்தை உள்ளபடியே விளக்கம் செய்யாத நிலையில், தங்கள் காலம்வரை தோன்றிய இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்ற இலக்கணங்களுக்கேற்பவும் தங்கள் காலச் சமுதாயப் பின்னனிக்கேற்பவும் தொல்காப்பியரது நூற்பாக்களுக்கு உரை செய்திருக்கின்றனர் என்றே எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

அடிக்குறிப்புக்கள் :

1 தொல். பொருள். நச். 1
2 தொல். பொருள். இளம். பக். 6
3 தொல். பொருள். நச். பக். 117
4 தொல். பொருள். இளம். பக். 27
5 தொல். பொருள். இளம். பக். 21

மோனக் குகை

மீனுட்சி முருகரத்தினம்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

புதுமைப்பித்தன் எழுதிய 'ஞானக்குகை' என்ற சிறுகதையின் கட்டுக்கோப்புக் கூறுகளை ஆராய்வதே கட்டுரையின் நோக்கம்.

தலைப்பு :

அறிவு வளர்ச்சிப்பெருத சிறுவன் ஒருவன், அணுகப் பிறர் அஞ்சுகின்ற குகைக்குள் சென்று அறிவின் ஒளியைக் காண்கிருன். அவன் அறிவு வளர்ச்சி பெற்ற இடமே தலைப்பில் இடம்பெறுகிறது. வழக்கம்போல் புதுமைப்பித்தனின் கைகள் உருவகமாகவே அவர் சிந்தனைகளை உணர்த்துகின்றன. ஞானநெறி,அணுகுதற்கு அரியது என்பதனுல் இத்தகைய குகையைப் படைத்தாரோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. உலக இன்பங்களில் உழலும் உயிர் களால் பின்பற்ற முடியாத நெறி என்பதால், அதனை ஊரார் அணுகவஞ்சும் இடமாகச் சொன்னுரோ எனக் கருதவும் இடமிருக் கிறது. வெளியிலிருந்து பார்த்தால் இருண்ட வெற்றிடமாய், உட் சென்ருல் ஒளிநிறைந்திருப்பதே ஞானத்தின் இயல்பென்பதை இதனுல் குறிக்கிருரோ? அல்லது, உலகத்தின் புரியாத புதிர்களே இருட்குகையாக, அந்தக் குகைக்குள் புகமுடிந்தால் அறிவொளி காணலாம் என்று சுட்டுகிருரா? — இப்படிப் பலப்பல சிந்தனைகள் கிளைக்கும் வண்ணம், தலைப்பு சிந்தனையைத் தூண்டுவதாக அமைந் துள்ளது. அதேசமயம், "வார்த்தைகளை வைத்துக்கொண்டு பயங் காட்டுவது இலேசு என்று புரிந்து கொண்டேன்" என்று புதுமைப் பித்தனே ஓரிடத்தில் ('காஞ்சனை' – முன்னுரை) சொல்லியிருப்பது போல இங்கும் செய்கிருரோ?

கருப்பொருள் : (Theme) கதையின் கருப்பொருள் இன்னதென்பது தெளிவாகவில்லை. 'ஞானக் குகை' என்ற தலைப்பையும், கதையில் வரும் அசட்டுப்பிள்ளையின் அறிவு சூனியத்தையும், அவனுக்கு வழிகாட்டி அழைத்துச் செல்லும் தவ உருவையும், அவன் முன்னர்த் தோன்றும் தேவியையும் ஒருங்கே எண்ணிப் பார்த்தால், அறிவற்றவன் அறிவுபெறுவதுபற்றிப் பேசும் முயற்சி இக்கதை எனத் தோன்றுகிறது. ஆனால், பெற்ற அறிவின் தன்மை குறித்து எதுவும் சுட்டப்படவில்லை. தேவியிடம், கருப்பாயியைக் காண்கிறான் பையன். இது பேருண்மையா, கிண்டலா என்பது தெளிவாகவில்லை. பெண்ணில் தெய்வத்தைக் கண்டால் அதை ஞானம் எனலாம் தெய்வத்தில் சாதாரணப் பெண்ணைக் காணும் பேதையின் அறிவைச் சுட்டுவதன் மூலம், 'உண்மை அறிவே மிகும்' என்ற வள்ளுவத்தை உணர்த்துகிறாரா? பையனின் இறப்பில் அவர் என்ன பொருளைக் காட்டுகிறார் என்பதும் தெரியவில்லை. அவன் பெற்றது ஞானமானால், உற்ற முடிவு பொருந்தவில்லை. அவன் பெற்றது ஏதுமில்லையென்றால், கதையில் பேசப்படும் பொருள்தான் யாது?

கதைப்பின்னல் : (Plot) நிகழ்ச்சிச் சிக்கலுக்கு நிச்சயமாக இந்தக் கதையில் முதன்மை இல்லை. கருப்பொருள் விளக்கக் கதையாக இருக்கலாம். ஆனால் அதுவோ இன்னதென்று புலனாகவில்லை. பாத்திரப் படைப்பே ஆசிரியரின் படைப்பு நோக்கமோ என ஐயுற இடமுண்டு. ஏனெனில், 'அவன் ஓர் அதிசயப் பிறவி' என்ற அறிமுகத்துடன் தொடங்கும் கதை, அவனைப்பற்றியே முழுவதும் பேசுகிறது.

மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர்கள், 'Initiation Story' என்று ஒரு வகைபற்றிப் பேசுகிறார்கள். அறிவுவளர்ச்சி பெற்றிராத பேதை ஒருவன், ஏதேனும் ஒரு வகையால் அறிவுபெறுவதாகக் காட்டப்படும் கதைகள் அவ்வகையின. ஒருவேளை, 'ஞானக்குகை'யும் அவ்வகை ஆகலாம். ஆனால்,அசட்டுப்பையன் எதன் மூலம் என்ன அறிந்தான் என்பது கதையில் தெளிவாக்கப்படவே இல்லை.

அவனது கல்விபற்றிப் பேசும்போது, பள்ளிக்கூட ஆசிரியர், 'பையனுக்குப் படிப்புவராது என்று சொல்லவில்லை நளினமாக சமஸ்கிருதக் கதை ஒன்றை சொல்லி மாடுமேய்த்தல் அறிவு

விருத்தியாதற்கு முதற்படி என்று சொல்லி வைத்தார்.' என்று ஆசிரியர் எழுதுகிருர். ஒருவேளை காளிதாசனது வாழ்க்கை வரலாற்றின் சாயலில், தேவி தோன்றி மாட்டுக்காரச் சிறுவனுக்கு வாக்கு வன்மை அருளியதாகக் கிண்டல் செய்து எழுதும் நோக்கத்துடன் தொடங்கினுரோ என்னவோ! புதுமைப்பித்தன் அப்படிச் செய்யக் கூடியவர்தான். ஆனுல், அவரது நோக்கம் எதுவாக இருந்தாலும் கதையில் அது புலனுக வில்லை. தன் நோக்கத்தை வெளியிடும் வகையில் கதைப்பின்னலை அமைப்பதில் அவர் தவறிவிட்டார் என்றே சொல்லவேண்டும்.

கதைமாந்தர்: அசட்டுப்பையன், கதையின் தலைமைப் பாத்திரம். 'அவன் சகலகலா பண்டிதனுகி நாட்டாண்மையைக் கம்பீரமாக வகிப்பான்' என்ற நம்பிக்கையில், அதற்கான முயற்சிகளை மேற்கொள்ளும், அவனைவிட அசடான அவன் தந்தையும், அதற்கு இயற்றுதற் கருத்தாவாய் மாட்டிக்கொண்ட வாத்தியாரும், அவனுக்கு மாலையிடத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பலியாடு கருப்பாயியும், குகையினுள் அவனுக்கு வழிகாட்டி அழைத்துச் செல்லும் சித்தரும், தேவியும் ஏனைய பாத்திரங்கள். அனைவருமே அவனது அசட்டுத்தனத்தைப் போக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு, அதை மேலும் வெளிக்கொணர்வதில் வெற்றியடைகின்றனர்.

கருப்பொருள் உருப்பெருமல், கதைப்பின்னல் பின்னமடைந்து கிடந்தாலும், கதைமாந்தர் படைப்பில் புதுமைப்பித்தன் சோடை போகவில்லை.

அசட்டுப் பிள்ளையின் புறத்தோற்றப் புனைவுரையும். அவன் அறிவு வளர்ந்த அழகும் அவரால் நகைச்சுவையுடன் சித்தரிக்கப் படுகின்றன. "அச்சமயத்தில் அவனுக்கு வயது பதினைந்து. அப்பா அம்மா என்ற இரண்டு சொற்களுடன் இப்போது 'கருப்பாயி' என்ற வார்த்தையும் தெரியும். குறுமலைக்குன்றின் காடுகளும் அவனுக்குத் தெரியும்." என்கிருர். இவனைப் பெற்ற தந்தையைத்தான் எவ்வளவு இயல்பாகச் சித்தரிக்கிருர்? 'யாழொடும் கொள்ளா, பொழுதொடும் புணரா, பொருளறிவாரா வாயினும் தந்தைக்கு அருள் வந்தனவாற் புதல்வர்தம் மழலை' என்ற ஔவையின் பாடலுக்கு அப்படியே இலக்கணமாகின்றனர்

தந்தையும் மகனும். மாடிப்படியில் ஒரு படி ஏறிவிட்டால் குழந்தை மலையேறினாற்போன்று பெருமிதம் கொள்வது தந்தையர் இயல்பு அதைப்போல் தன் அசட்டுப்பிள்ளையின் அறிவு வளர்ச்சியில் பெருமிதம் கொள்கிறார் அவர். அதைப் புதுமைப்பித்தன் தனக்கேயுரிய பாணியில், 'ஓட்டை வாளியை வைத்து தண்ணீர் எடுத்துக்கொண்டிருக்கிறவனுக்கு, பானையில் ஒரு சிரங்கை தண்ணீர் ஊற்ற முடிந்துவிட்டால் ஏற்படும் நம்பிக்கைக்கும் குதூகலத்திற்கும் எல்லையே இராது' என்ற உவமையால் விளக்குகிறார்.

பள்ளிக்கூட வாத்தியார் ஒரு வரியில் வந்துபோகிறார். அவரைக் கூட, நினைவில் நிற்கும்படியாகவும் இயல்பாகவும் காட்டுகிறார் புதுமைப்பித்தன். 'பள்ளிக்கூட வாத்தியாருக்கு அதிகமாக ஒன்றும் தெரியாவிட்டாலும் அவர் படிப்பு ஊர்க்காரர்களைப் பிரமிக்க வைப்பதற்குப் போதுமானது' என்கிறார். 'ஊமையனுக்கு உளறுவாயன் சண்டப்பிரசண்டன்' என்ற பழமொழி நினைவுக்கு வருகிறதல்லவா! அன்றியும் 'ஆலையில்லா ஊருக்கு இலுப்பைப் பூவும் சருக்கரைதானே! (குக்கா மன்னிக்கவும்)

நடை : திருநெல்வேலி வட்டார வழக்கினைப் பயன்படுத்தி எழுதாத பிற சமூகக் கதைகளில் புதுமைப்பித்தன் கையாளும் ஒரு பொதுவான இயல்பு நடையிலேயே இக்கதை எழுதப் பட்டிருக்கிறது. வழக்கமான கிண்டலுக்கும் குறைவில்லை. கருப்பாயி அழகி என்பதைச் சொல்லவருபவர், 'மருதையாத் தேவன் ஏழைதான் அதனால் அவன் மகள் அழகாக இருக்கக்கூடாதா?' என்கிறார்.

முடிவு : அறிவுப் பிழம்பை அசட்டுப் பையனால் தாங்க முடியாது என்று உணர்த்த நினைத்தாரா? அல்லது, தொடங்கிய கதையை எப்படி முடிப்பது என்று தெரியாமல்தான் எழுதிவிட்டாரா?. தேவியின் உருவில் கருப்பாயியை அவன் கண்டவுடன், 'சப்த உலகங்களும் மோதுவனபோல் ஒரு பேரிடி உருவம் இருகூறுகப் பிளந்து மறைந்தது. பாறைச் சுவர்கள் கவிழ்ந்து விழுந்தன. ஆயிரம் மின்னல்கள் குழந்தையின் நெஞ்சில் பாய்ந்தன. ஒரே இருட்டு. தலைமைக்காரத் தேவரின் குழந்தை கருகிக் கரிக்கட்டை

யாகச் சுனையில் மிதப்பதை மாட்டுக்காரப் பையன்கள் கண்டு ஊராருக்குத் தெரிவித்தார்கள்' என்று முடிக்கிருர்.

பேரிடி – ஆயிரம் மின்னல்கள் – கரிக்கட்டையான உடல் – இவற்றை இணைத்துப் பார்க்கும்போது ஒருவேளை இடியால் தாக்குண்டு இறந்ததாகச் சொல்ல நினைக்கிருரோ எனத் தோன்றுகிறது. ஊர்மக்கள், தாங்கள் அஞ்சியபடியே குகை ஆபத்து நிறைந்தது என்பதை இவன் சாவு நிறுவியதாக எண்ண, உண்மை வேருக இருக்க, அவர்களது மூடநம்பிக்கைகள் வலிமை பெறச் சந்தர்ப்பமே உதவி செய்யும் முரணை எடுத்துக்காட்டுகிருரோ?

சிந்தனையைத் தூண்டுவதாய் – எண்ணங்களைக் கிளைக்கவைப்பதாய்க் – கதை அமைவது சிறப்புத்தான். ஆனல் திசை தெரியாமல் திகைக்கவைப்பதாய் – சிந்தனை அலைகளின் சிதறிய துளிகளைச் சேர்த்துவைத்து விழிக்கவைப்பதாய் – அமைவது சிறப்பன்று. அந்த வகையில், 'ஞானக்குகை' மோனக்குகையாய்க் கிடக்கிறது.

பட்டுக்கோட்டையார் பாடல்களில் பகுத்தறிவுக் கூறுகள்

உலெ. சு. முத்தையா

பைந்தமிழ்த் தேர்ப்பாகன் பாரதியின் பரம்பரையிலே தோன்றிப் புரட்சிக்கவி பாரதிதாசனின் பாசறையிலே வளர்ந்து பாட்டாளியின் குரலிலே பாக்கள் புனைந்து பசுந்தமிழ் நாட்டைப் பாலித்தவர் பட்டுக்கோட்டைக் கவிஞர் கலியாணசுந்தரமாவார். கார்ல் மார்க்சின் பொதுவுடமைப் பூங்காவிலே நுழைந்து எண்ணற்ற நறுமலர்களின் ஈடிலா மணத்தை நுகர்ந்து திளைத்தவர் அவர். ஏழை அருணாசலத்தின் ஓலைக்குடிசையிலே 1930 ஆம் ஆண்டு தோன்றிய பட்டுக்கோட்டை கலியாணசுந்தரம் முதலில் வேளாண்மைத் தொழிலில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்டார். பிறகு மாடு மேய்ப்பவர் முதலாக வண்டிக்காரர் வரை தமது 29 ஆண்டு வாழ்வில் 17 தொழில்களில் ஈடுபட்டார். இடையில் அரசியல் வாதியாகவும் இறுதியில் கவிஞராகவும் உருவெடுத்தார். 1951 ஆம் ஆண்டில் 'படித்த பெண்' என்னும் திரைப்படத்திற்குப் பாடல்களை எழுதித் தமிழ்த் திரையுலகில் நுழைவு பெற்றார்.

"எத்தனையோ இன்பம் இந்த நாட்டிலே உண்டு
அத்தனைக்கும் பெரிய இன்பம் பாட்டிலே உண்டு"

என்று பாடலில் அவருக்கிருந்த ஈடுபாட்டை இரண்டே வரிகளில் இனிமையாக விளக்குகிறார்.

கவிஞர் கடவுள் நம்பிக்கையை மறுக்கின்ற முற்போக்குவாதியாகக் காட்சியளிக்கிறார். கவிஞர் தம் வாழ்நாளில் மூடப்பழக்கங்களையும் கண்மூடித்தனமான வழக்கங்களையும் சாடுபவராகத்

திகழ்ந்து வந்துள்ளார். பல்வகைத் தொழில்கள் மூலம் பெற்ற பட்டறிவே அவரது பகுத்தறிவுக்கு வித்திட்டது எனலாம். முடை நாற்றம் வீசுகின்ற மூடநம்பிக்கைக்கு முற்றுப்புள்ளி வைக்க முனைகிறார் கவிஞர். 'நம்மை இறுக்கிப் பிடிச்சிருந்த மூடத்தனம் ஒழிக' எனக் கூக்குரலிடுகிறார். பணம் சேரச் சேரக் குணம் மாறுவது இவ்வுலகத்து இயற்கையாய்ப் போய்விட்டது. மாறுகின்ற குணம் பகுத்தறிவுக்கு மாறாக அமைகிறதே என்று வருந்துகிறார் கவிஞர்[1].

விதியே கதியென்று வீழ்ந்து கிடக்கும் வீணர்கள் விரைவில் மாறவேண்டுமென எச்சரிக்கிறார்[2]. எளியாரை வலியார் ஏமாற்றும் நிலைமை உலகில் எங்கும் எக்காலத்தும் இருந்தே வந்திருக்கிறது. இதற்கு ஊழ்வினையையும் விதியையும் காரணமாக்குவர். எளிய மக்கள் தலையில் காசு ஏறி மிதிப்பதும் அதை எண்ணி எண்ணித் தொழிலாளர் நெஞ்சு கொதிப்பதும் கவிஞரை கலக்கமடையச் செய்கிறது. வலியாரை இனங்கண்டு வாழ்வில் விழிப்புற வேண்டுமென எளியோருக்கு வழிகாட்டுகிறார் கவிஞர்.

தனிவாழ்வில் கவிஞர் இறைப்பற்று மிகுதிகொண்டு இறைவனை இறைஞ்சியதாகத் தெரியவில்லை. இதற்கு அவரது பாடல்களும் சான்றளிக்கின்றன. கடமையையே அவர் கடவுளாகக் கருதுகிறார்[3].

''கடவுள் இருப்பதும் இல்லையென்பதும்
கவைக்குதவாத வெறும் பேச்சு''

என்று பாடுகிறார் கவிஞர். பலர் முயற்சியின்றி அதனால் பணி யின்றி வறிதே இருந்துக்கொண்டு உணவில்லை என்று கூறுவதை யும் உழைக்காமல் 'அதிர்ஷ்டம்' இல்லை என்று கூறுவதையும் அறவே ஒதுக்கித் தள்ள வேண்டுமென்கிறார் கவிஞர். அத்தோடு கடமையைச் செய்தால் இனிது முன்னேறலாம் என்ற கொள்கையை யும் வலியுறுத்துகிறார்[4]. அறிவியல் வளர வளர அறியாமையும் வளர்ந்துகொண்டே செல்கிறது. கோயிலைச் சுற்றி வந்தால் நோய் நீங்கிவிடும் என்னும் மூடப்பழக்கம் இன்னும் சமுதாயத்தைவிட்டு நீங்கியபாடில்லை. சாதகத்தைப் புரட்டிப் பார்த்துத் தங்களுக்குச் சாதகமாக இல்லாவிட்டால் அதை மாற்றுவதற்கு ஆடு, கோழி

வெட்டுவது இன்னும் சிற்றூர்கள் தோறும் செயன் முறையில் இருந்து வருகிறது. இவற்றை ஏளனஞ் செய்கிறார் கவிஞர்.

" இங்கே தலைவலியும் நோயும் வந்தா
சாமிகளைச் சுத்துவீங்க — இன்னும்
சாதகத்தைப் பார்த்துப் புட்டு
ஆடுகோழி வெட்டுவீங்க "

என கவிஞரின் ஏளனம் பாடலாக வெளிவருகிறது.

இறைவனுக்குப் பலவேறு வகையான உருவங்கள் கொடுத்து ஒவ்வொரு இனகம் தந்தெய்வம் எந்தெய்வம் என்று கூத்தாடுவதைச் சாடுகிறார் கவிஞர். உருவச் சிலைகளில் இறைவன் வந்து உறைவான் என்ற நம்பிக்கை உடையவர்கள் பித்தர்கள், என்னும் சித்தர்களின் கருத்தை ஏற்பவராகக் காட்சியளிக்கிறார். மனித சக்தியே மாட்சிமையுடையதும் வல்லமை மிகுந்ததும் ஆகும் என்பது கவிஞரின் கருத்தாக விருப்பத்தோரு பொருளற்ற புராணக் கதைகளைப் புறக்கணிக்க வேண்டுமென்னும் கொள்கையுடையவராகக் காட்சியளிக்கின்றார்[5].

வளர்ந்துவரும் சிறுவர்களுக்கு மூடநம்பிக்கையின் வர்டையே வீசக் கூடாது என்னும் கொள்கையுடையவர் பட்டுக்கோட்டையார் "பள்ளிக்கூடம் சென்றவுடன் தூங்கவேண்டாம்; பகுத்தறிவைப் பறக்கவிட்டு ஏங்கவேண்டாம்" என்றும் "அப்பா அம்மா சொன்னதைக் கேளு; அறிவு வந்ததும் சிந்திச்சுப்பாரு" என்றும் பள்ளிச் சிறுவர்கட்குப் பாங்கான அறிவுரை வழங்குகிறார் கவிஞர். மூடக் கதைகளைச் சொல்லி இளைஞர்களின் வீரத்தை முளையிலேயே கிள்ளி எறிபவர் வீணர்கள்; அவர்களது வார்த்தைகளை ஒருபோதும் நம்பி விடலாகாது என இளைஞர்களை எச்சரிக்கிறார்.

" வேப்பமர உச்சியில் நின்று பேயொன்னு ஆடுதுன்னு
விளையாடப் போகும்போது சொல்லி வைப்பாங்க — உன்னை
வீரத்தைக் கொழுந்திலேயே கிள்ளி வைப்பாங்க
வேலையற்ற வீணர்களின் மூளையற்ற வார்த்தைகளை
வேடிக்கையாகக் கூட நம்பிவிடாதே — நீ
வீட்டுக்குள்ளே பயந்து கிடந்து வெம்பிவிடாதே "

என்று எழுச்சிபொங்கப்பாடி வளர்ந்து வரும் உலகத்திற்கு வலது கையாகத் திகழும் இளைஞர்களின் ஈர நெஞ்சில் வீர உணர்வைப் பாடலாகப் பயிர்செய்கிறுர் பட்டுக்கோட்டையார்.

இவ்வாறு பாமரர்களுக்கும் பண்டிதர்களுக்கும் பொதுவான பகுத்தறிவுக் கருத்துக்களை பட்டுக்கோட்டையார் பாடல்களில் பரக்கக் காணலாம். அரசியல், தத்துவம், காதல், கடமை, இன்பம், இயற்கை என்ற பல்வகைப் பொருள்களில் அவர் பாடியிருப்பினும் அவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக அவரையும் அறியாமல் அவரது நெஞ்சக் குன்றிலே நீங்கா இடம் பெற்றிருந்த பகுத்தறிவுக் கூறுகள் சிதறிவிட்ட மணிகள்போல் பாடல்கள் முழுவதும் ஓடிக் கிடக்கக் காண்கிறேம். அஞ்சாமை என்னும் ஏர்கொண்டு அறியாமை என்னும் களை அகற்றி மக்கள் மனதில் பகுத்தறிவை ஒளி விடச் செய்த மக்கள் கவிஞர் பட்டுக்கோட்டையார்ரின் தொண்டு பெரிதும் போற்றற்குரியது.

அடிக் குறிப்புகள்

1 ''பணக்கிறுக்குத் தலையிலேறிப் பகுத்தறிவும் தேயுது–இந்த
பாழாய்ப்போன மனிதக் கூட்டம்
தானுய் விழுந்து மாயுது.''

2 ''விதியை எண்ணி விழுந்து கிடக்கும்
வீணரெல்லாம் மாறனும்.''

3 ''செய்யும் தொழிலே தெய்வம்–அந்தத்
திறமைதான் நமது செல்வம்.''

4 '' அல்லும் பகலும் தெருக்கல்லாய் இருந்து
அதிர்ஷ்டம் இல்லையென்று அலட்டிக் கொண்டார்''

''வேலை செஞ்சா உயர்வோ மென்ற
விபரம் மண்டையில் ஏறணும் ''

5 '' சந்திரனைத் தொட்டதின்று மனித சக்தி
சரித்திரத்தை மீறியது மனிதசக்தி
இந்திரன்தான் விண்ணுட்டின் அரசனென்ற
இலக்கணத்தைத் திருத்தியது மனிதசக்தி ''

தேவாரம்

தி. முருகரத்தனம்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

1. **தேவாரம்** என்னும் சொல்லின் தோற்றம் வழக்கு பொருள் பற்றிப் பல்வேறு கருத்துக்கள் வழங்குகின்றன.[1] சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்துத் **தமிழ்ப் பேரகராதி** தேவாரம் என இரண்டு சொற்கள் உண்டு எனக் கொள்கிறது.[2] தேவாரம் என்னும் முதற் சொல் **பூசனை, கிருகாராதனக் கடவுள்** என்னும் இரண்டு பொருள்களை உடையது என அவ்வகராதி குறிப்பிட்டு, அது **dēvāraha** என்னும் வடசொல்லாக இருக்கலாமோ எனவும் வழக்கம்போல் ஐயம் கொள்ளுகிறது.[3] மற்றொரு தேவாரம் என்னும் சொல் **சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர்** ஆகிய நாயன்மார்கள் பாடிய திருமுறைகளைக் குறிக்கும் சொல் எனவும் அது தேவும் வாரமும் புணர்ந்தமைந்தது எனவும் காட்டிக் கடவுள் மீது பாடப்படும் வாரப்பாடல் எனவும் அவ்வகராதி கருதுகிறது. தே என்பது கடவுள்; வாரம் என்பது ஒருவகை இசைப்பாட்டு.[4].

தேவாரம் என்ற சொல்லைத் தேவ + (ஹாரம்) எனப் பிரித்து இறைவனுக்கு மாலையாயது எனப் பொருள் கூறுவர் சிலர். மேலும் சிலர் தே வாரம் எனப் பிரித்துத் தெய்வத்தினிடத்து அன்பை விளைவிப்பது எனப் பொருள் கூறுவர். வாரம் என்பதற்கு அன்பு எனவும் பெர்ருளுண்டு.

தமிழ்ப் பேரகராதி கொள்ளும் முறை பொருத்தமானது போல் தோன்றினும் கருத்து வேறுபாட்டுக்கு இடமிருப்பதாகத் தெரிகிறது. டாக்டர் துரையரங்கனர் முதலான பல அறிஞர்களும்

தேவாரம் என ஒரு சொல்லே உண்டு எனக் கொண்டு ஆராய்கின்றனர். தேவாரம் என்னும் சொல்லுக்குக் கோயில் என்னும் பெயரும் உண்டு எனத் தென்னிந்தியக் கோயிற் சாசனங்கள் என்னும் நூல் எடுத்துக்காட்டுகிறது. டாக்டர் துரையரங்கனர் அவர்கள் இச்சொல்லுக்கு வழிபாட்டறை என்னும் பொருள் உண்டு என இதனை வற்புறுத்துவதுபோல் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். இப்பொருளைத் தமிழ்ப் பேரகராதி சுட்டிக்காட்டவில்லை.

2. கல்வெட்டுக்களின் துணைக்கொண்டே தேவாரம் என்னும் சொல்லின் தோற்றத்தையும் வரலாற்றையும் புரிந்துகொள்ள முடியும் எனத் தெரிகிறது. தேவாரம் என்னும் சொல் முதன் முதலில் கல்வெட்டுக்களிலேயே இடம் பெற்றுப் பின்னர் இலக்கிய வழக்கிற்கு வந்துள்ளது என்பதே இதற்குக் காரணம். பத்தாம் நூற்றுண்டளவில் இச்சொல் கல்வெட்டுக்களில் வழக்கிற்கு வந்தது எனவும் பதினன்காம் நூற்றுண்டளவில்தான் மூவர் திருமுறைகளைக் குறிக்கத் தொடங்கியது எனவும் சதாசிவ பண்டாரத்தார் போன்ற கல்வெட்டாராய்ச்சியாளர் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர். தேவாரம் என்னும் சொல் ஆட்சிக்கு வந்த தொடக்க காலத்திலிருந்து 14 ஆம் நூற்றுண்டு வரை கோவில் வழிபாட்டறை வழிபாடு, வழிபடுதெய்வம் என்னும் பொருள்களில் வழங்கி வந்திருக்கிறது.

தொடக்க காலத்துக் கல்வெட்டுக்களில் காணப்படும் சில தொடர்கள் இவை[5]

1. பெரிய பெருமானுக்குத் தேவார தேவராக எழுந்தருளுவித்த தேவர்
2. நம் தேவாரத்துத் திருப்பதியம் பாடும் பெரியான்
3. தேவாரத்திற்குத் திருப்பதியம் விண்ணப்பம் செய்யும் அம்பலத்தாடி
4. திருமுறைத் தேவாரச் செல்வன் மடம்
5. தேவாரத்துச் சுற்றுக் கல்லூரி

6. திருஹறல் பெருமானைத் தேவாரம் செய்து

7. தேவார நாயகம்

இத்தொடர்களில் வரும் தேவாரம் என்னும் சொல்லுக்கு வழி பாடு என்னும் பொருள் தர அறிஞர்கள் முயல்கின்றனர். ஆனால் கோவில், வழிபாட்டறை என்னும் பொருள் கொள்ளுதல் பொருத்த மாகத் தோன்றுகிறது. 'தேவாரம் செய்து' என்ற தொடர் கோவில் எடுத்தலைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். 'தேடிய பொருள் கொண்டு தேவாரம் பல செய்து...'' (தத்துவராயரது பாடுதுறை) என்ற தொடரில் இப்பொருள் தெளிவாக அமைந்திருக்கிறது.

3. பத்தாம் நூற்றுண்டில் சோழவாண்டிபுரம் என்னும் ஊருக்கு அண்மையில் உள்ள தமிழ்க்கல்வெட்டொன்று வேலி கொங்கரையர் புத்தடிகள் என்பார் **தேவாரம்** ஒன்று கட்டியது பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.[6] இவர், புத்தடிகள் எனப்படுதலால் சமணராக இருக்கலாம் என வரலாற்றறிஞர் சிலர் கருதுவர். பெல்லாரி வட்டாரத்திலிருந்து கிடைத்த மற்றொருகல்வெட்டு இவ்வாறே தேகாரா (dēhāra) கட்டப்பட்டதைப் பற்றிக் குறிப்பிடு கிறது. இந்த (dēhāra) என்ற சொல்லும் தேவாரம் என்ற சொல் லும் ஒன்றாகலாம் எனவும் அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.[7] இவ் விரண்டு சொற்களின் வழக்குமுறை ஒத்திருத்தல் இம்முடிவை வற்புறுத்துகிறது. (dēhāra) என்ற சொல் (dēvagriha) என்ற வடசொல்லின் திரிபு எனக்கொள்ளப்படுகிறது. தேவகிருகம் தமிழி லும் வழங்குவதே. தேவகாரம் (dēvagāra) என்ற வடசொல் கோவிலைக் குறிப்பதற்குக் கல்வெட்டுக்களில் பல இடங்களில் வழங்கப்படுகிறது. அறிஞர் சிலர் தேவாரம் என்ற சொல்லை இச் சொல்லில் திரிபு எனக் கொள்ளுகின்றனர்.[8] கோவில்கட்டுதல் தொடர்பாகத் தேவாரம் என்னும் சொல் வழங்கப்பட்டதையும் இடைக்காலத்துத் தமிழ்க் கல்வெட்டுக்களில் முதன்முதலாக வழக் குக்கு வந்ததையும் அதன் தொடக்க காலப் பொருளையும் நோக்க இம்முடிவு பொருத்தமானதாகத் தோன்றுகிறது. தொடக்கத்தில் சமண சமயக் கோவிலைக் குறித்து இச்சொல் வழங்கியதும் இம் முடிவை வற்புறுத்துகிறது. பல சமய வழக்கங்கள் சமண சமயத் திலிருந்து சைவ சமயத்துக்கு வந்தது போலவே இச்சொல்லும் வந்தது எனலாம்.

தேவாரம் என்னும் சொல் தொகை நூல்கள் காவியங்கள் முதலான பண்டை இலக்கியங்களில் காணப்பெருமை இங்குக் கருதத்தக்கது. தேவபாணி என்ற சொல்லைப் போன்றே தெய்வத்தைப் பற்றிய இசைப்பாடல் என்ற பொருளில் தேவாரம் என்னும் சொல் படைக்கப்பட்டது என அறிஞர் வெள்ளைவாரணர் கருதுகின்ருர். தமிழ்ப் பேரகராதியும் இம்முடிவே கொள்ளுதல் முன்னர் எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. அப்பொதுப் பொருளுடைய அச்சொல் பின்னர் தேவாரத்தைக்குறிக்க வந்தது என்பர் அவ்வறிஞர். ஆனல் தேவாரம் என்னும் சொல் தெய்வப்பாடல் என்னும் பொதுப்பொருளில் கல்வெட்டுக்களில் எங்கும் வழங்கியதாகத் தெரியவில்லை. கோவில் வழிபாட்டுக் கூடம் என்னும் பொருளில் முன்னர் வழங்கத் தொடங்கிப் பின்னர் வழிபாட்டினையும் வழிபடு கடவுளையும் குறித்துப் பின்னர் அவற்றுக்குரிய பாடலுக்கு அச்சொல் ஆகிவந்திருப்பதாகக் கொள்ளுதல் முறையான வரலாறு ஆகும்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1 தேவாரம் என்னும் சொல்பற்றி இவ்வறிஞர் ஆய்ந்திருக்கின்றனர்:

அ) தி. வை. சதாசிவ பண்டாரத்தார், தேவாரம் என்னும் சொல்லுக்கு, செந்தமிழ்–45 (பக். 121–128) மதுரை.

ஆ) க. வெள்ளைவாரணர், திருமுறைகள் வரலாறு, அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகம்,

இ) டாக்டர் மொ. அ. துரையரங்கனர், தேவாரம், இலக்கியக் கட்டுரைகள், ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை–5 (1959)

2 Tamil Lexicon, University of Madras, 1963,

3 dēvārha என்னும் வடசொல்லுக்கு Worthy of god,divine என்பது பொருள்.

4 'தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்' (சிலம்பு 6, 19) 'மண்டப மொண்டொளியனைத்தும் வாரம் ஓத' திவ்வியப் பிரபந்தம், பெரிய திருமொழி, 2, 10, 5) என்பன முதலான அடிகளில் இப்பொருளைக் காணலாம். வாரம் என்னும் சொல்

லுக்குப் பக்கம், தாழ்வாரம், பாட்டு, கூத்து, நாள், கிழமை, உரிமை, உரிமைப்பொருள், அன்பு, திரை, கடல், வரைப்பு முதலான பலப்பல பொருள்களைத் தமிழ்ப் பேரகராதி தந்தாலும் இசைப்பாட்டு என்ற பொருளே இங்குப் பொருத்தமானது எனக் கொள்ளலாம்.

5 இத்தொடர்கள் முதலாம் அடிக்குறிப்பில் சுட்டிக் காட்டப் பட்ட அறிஞர்கள் கட்டுரைகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை.

6,7 தேசாய், தென்னிந்தியாவில் சமணம், பக். 49.

8 டாக்டர் சர்க்கார் அவர்களும் தி.ந.சுப்பிரமணியமும் இவ்வாறு கருதுகிறார்கள். டி. ச. சர்க்கார். இந்தியக் கல்வெட்டுக்கள், சொல்லடைவு, டெல்லி, 1956, காண்க.

இரட்டைக் காப்பியங்கள் காட்டும் சமுதாயத்தில் பரத்தையர் நிலை

S. முருகன்
Government College, Chittur

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் சங்ககாலம் என்பது பொற்கால மாகத் திகழ்ந்தது. அக்காலச் சமுதாயத்தில் பெண்களுக்கு இருந்த முக்கியத்துவத்தை விளக்குவனவாக சங்க இலக்கியங்கள் அமைந்துள்ளன. அக்கால மக்களுடைய வாழ்க்கை முறைகளுக் கெல்லாம் இலக்கணம் கண்ட பெருமை தமிழ் மொழிக்கே உரியது. சங்க இலக்கியம் காட்டும் சமுதாயம் தலைவி, தோழி, பரத்தை, நற்றாய் முதலிய பலருக்கும் இடம் தந்துள்ளது. அவர்கள் வாழ்க் கையில் நடந்த பல நிகழ்ச்சிகளையே எட்டுத்தொகை நூல்களில் வரும் அகத்திணை நூல்கள் ஐந்தும் விதந்து பேசுகின்றன. இப் பாத்திரங்களின் பெயர் வெளிப்படையாகச் சுட்டிக்கூறும் மரபு இல்லை என்பதை "சுட்டி ஒருவர் பெயர் கொளப்பெறார்" என்று தொல்காப்பியம் சுட்டுகிறது. மேற்குறித்த பாத்திரங்களுள் பரத்தை என்பவள் சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் முக்கிய இடம் பெற் றிருந்தாள்.

சங்க காலச் சமுதாயம் பரத்தையர்களுக்கு இடம் கொடுத்தது. தொல்காப்பியர் அகத்திணையில், கற்பியல், பொருளியல் என்னும் இயல்களில் பரத்தையர் குறித்து விளக்கமாகப் பேசுகிறார். களவுக் காலத்தில் தலைவன் பரத்தையரிடம் சென்றதாகச் சான்றுகள் சங்க இலக்கியத்தில் கிடைத்தில. ஆனால் கற்புக் காலத்தில் தலைவன் பரத்தையர் பிரிதலை மருதத்திணையில் உரிபொருளாகக் கொண்டி ருந்தனர். "பரத்தைகள் சங்க காலத்தில் குடும்பத் தலைவிகளை

நிம்மதியாக வாழ விடவில்லை, குடும்பத் தலைவர்கள் பரத்தையர் அழகில் மயங்கி இருந்தார்கள் என்று சங்கப் பாடல்கள் தெரிவாகக் கூறுகின்றன. பொன்னணிகலன்களும் தழையுடைகளும் அணிந்து யாதொரு தடையுமில்லாமல் சஞ்சரித்த பரத்தையர் நிமித்தம் தலைவன் தலைவியருக்கிடையே நிகழ்ந்த பிணக்குகள்தான் மருதப் பாடல்களின் தலையாய பொருள்" என்று இளங்குளம் குஞ்சன் பிள்ளை குறிப்பிடுதல் காணத்தக்கது. கூடல் இன்பத்திற்காக பரத்தையற் பிரிதலைத் தலைவனுக்குரிய ஒரு ஒழுக்கமாகக் கொள்வது ஆண்மையும் உரனும் ஆடூஉமேன எனச் சொல்லப்படும் தலைவனுக்கு இழுக்காகவே அமைகிறது. ஆகையால் பரத்தையர் பிரிதலுக்குக் கீழ்க்காணும் முறையில் ஒரு விளக்கம் தருதல் சாலச் சிறந்ததாகும். சங்ககாலம் என்பதை வீரயுகம் என்று கூறுகிறேம். அக்காலத்தில் ஆடவர்கள் அடிக்கடி போருக்குச்சென்று அழிந்து படுவதால் பெண்களைவிட ஆண்கள் எண்ணிக்கை குறைவாக இருந்ததால் ஒரு ஆடவன் பல பெண்களை திருப்திப் படுத்த வேண்டியவனுனன். இந்நிலையில்தான் பரத்தமை சங்க காலத்தில் பெரிதும் வளர்ந்தது என்று நினைக்க இடமுள்ளது. மற்ருெரு காரணமாக மனித மனத்தின் அடிப்படையியல்பாகிய சலனத்தையே குறிப்பிடலாம். தொல்காப்பியரும் சங்ககாலத் தலைவர்கள் பரத்தையரிடம் சென்றமைக்குக் காரணம் குறிப்பிடுங்கால்,

> "புகன்ற உள்ளமொடு புதுவோர் காயற்கு
> அகன்ற கிழவன்"

என்று கூறுவர். இதனையே உளநூல்வல்லார் கூற்றும் வலியுறுத்துதல் காணத்தக்கது.

சங்க காலத்துப் பரத்தையரும் தலைவியரோடு ஒப்பக்கருதத் தக்க நிலையில் சீரும் சிறப்பும் பெற்று விளங்கினர். புறநானூற்றில் வையாவிக் கோப்பெரும்பேகன் என்பவன் தன் மனைவி கண்ணகி என்பாளைத் துறந்து பரத்தையின் மாட்டுப்பிரிந்தது குறித்து வருந்திய நிலையில் கபிலர், பரணர், அரிசில்கிழார் பெருங்குன்னூர்க் கிழார் போன்ற புலவர்கள் பரத்தமையின் இழிநிலையைக் குறித்துப் பாடியுள்ளார்கள். சோழன் நலங்கிள்ளி பாடிய வஞ்சினப் பாடல்களிலொன்றில் பரத்தமையின் இழிநிலையை,

"பொரே எஞயிற் பொருந்திய
தீதி எனஞ்சத்துக் காதல் கொள்ளாப்
பல்லிருங்கூந்தல் மகளிர்
ஒல்லா முயக்கிடைக்குழைக என்தாரே"

என்று கூறுதல் காணத்தக்கது. சங்க காலத்தில் பரத்தையர் பிரிவு கடியப் படவில்லை என்ருலும் பரத்தையர்களுக்குப் பிள்ளைப் பேற்றிற்குரிய உரிமை மறுக்கப்பட்டது.

சங்க காலத்தை ஒட்டித் தோன்றிய இரட்டைக் காப்பியங் களிலும் பரத்தையர் நிலை விளக்கமாகப் பேசப்பட்டுள்ளது. சிலப் பதிகார கதை நிகழ்ச்சிக்கே காரணமாக விளங்குபவள் மாதவி என்பதை,

"மாதவி மடந்தை,
கானற்பாணி கனக விசயர்தம்
முடித்தலை நெறித்தது"

என்னும் அடிகளால் அறிகிரேம். மாதவி என்பவள் காவிரிப்பூம் பட்டினத்தில் சித்திராபதி என்னும் பெயர்கொண்ட கணிகைக்கு மகளாகப் பிறந்தவள். சித்திராபதி இசையும் நாடகமும் நன்கு பயின்று தன் குடி மரபிற்கேற்றவாறு பொதுமகளிராகவே பலரும் விரும்பும்படி வாழ்ந்தாள். இவள் குல முறையைக் கூறவந்த கவிஞன்,

"நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும்
தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்
ஆயிரம் கண்ணோன் செவியகம் நிறைய
நாடகம் உருப்பசி நல்களர்கி
மங்கலன் இழப்ப வீணை மண்மிசைத்
தங்குக இவளெனச் சாபம் பெற்ற
மங்கை மாதவி வழிமுதல் தோன்றிய"

என்று கூறுகிருள். மாதவி தன் ஐந்தாவது வயதில் தொடங்கி பன்னிரண்டு வயது வரை ஆடல் பாடல்களைக் கற்றுத் தேர்ந்து முற்றத்துறை போகியவாய் சோழன் அவையில் அரங்கேற்றம் செய்து தலைக்கோல் பட்டம் பெற்றுச் சிறப்படைந்தாள். சித்திராபதி

கணிகையர் குலமுறைப்படி மாதவியைச் செல்வன் ஒருவனுடைய காமக்கிழத்தியாக்க விரும்பியவளாய் அரசன் கொடுத்த மாலையை நூறுபத்தடுக்கி எட்டுக்கடை நிறுத்த வீறுயர் பசும்பொன்னுறுவதிம் மாலை என்றும் மாலை வாங்குநர்சாலும் நம் கொடிக்கு என கூனியின் கையிற் கொடுத்தனுப்ப அம்மாலையை வாங்கிய கோவலன், வடுநீங்கு சிறப்பின் தன் மனையகம் மறந்தானாய் விடுதல் அறியா விருப்போடு மாதவியின் வீட்டில் தங்கலானான்.

எதிர்பாராத விதமாகச் சென்றுவிட்ட கோவலனது பண்பினையும் நாம் சிறிது பார்க்கவேண்டும். அக்காலத்துச் சமுதாயம் பெண்களைக் குலமகள், கலைமகள் என இரண்டு பிரிவுகளாய் கொண்டிருந்தது. கோவலன் பிரிவிற்கு கண்ணகியிடம் ஊடல் திறன் இல்லை என்றும், கலைத்திறன் இல்லை என்றும் சிலர் காரணம் கூறுவர். கண்ணகியிடம் கலைத்திறன் இல்லை என்பதனால்தான் மாதவியிடம் சென்றான் என்பது பொருந்துவதன்றும் பழந்தமிழ் மரபிலும் வாழ்க்கைத்துணைவியரிடம் கலைத்திறன் இன்மை காரணமாகத் தலைவர்கள் பரத்தையரிடம் சென்றனர் என்பதற்குச் சான்றுகள் இல்லை. பெண் என்றால் நிச்சயம் இயல்பாகவே கலையிலீடுபாடும் ஊடுகின்ற உளப்பாங்கும் இருக்கும். ஆகையால் கோவலன் மாதவிபால் பிரிந்ததற்கு கண்ணகியைக் குறை கூறிப்பயன் இல்லை. கோவலன் இயல்புதான் அதற்குக் காரணமாக இருந்தது என்பதே பொருத்தமாக இருக்கும். இதனால் மனித மனத்தின் அடிப்படையியல்பாகிய சலனமே கோவலன் பிரிவிற்குக் காரணம் எனலாம். புதுவேள் சாயலைவிரும்பும் உள்ளம் அதனை அனுமதிக்கும் சமூகம் இவ்விரண்டினையும் பயன்படுத்திக் கொள்வதற்கேற்ற பெருஞ் செல்வம் என்றும் இவை போன்றவையே கோவலனும் பரத்தை மனை புகுதற்குத் துணைபுரிந்தன. கோவலனும், கண்ணகியும் சில ஆண்டுகள் மகிழ்ச்சியாகவே வாழ்ந்தார்கள். அவர்கள் மகிழ்ச்சியான இல்லற வாழ்க்கைக்குப் பேரிடையூறாக இருந்தது பரத்தையர் வாழ்க்கையேயாம். இளங்கோவடிகளும்,

"மேலோராயினும் நூலோராயினும்
பால்வகை தெரிந்த பகுதியோராயினும்
பிணியெனக்கொண்டு பிறக்கிட்டொழியும்
கணிகையர் வாழ்க்கைக் கடையே போன்"

என்று குறிப்பிடுதல் காணத்தக்கது. இவ்வாறு மேலோரும் நூலோரும் பரத்தை வாழ்க்கையை இழித்துப்பேசி வந்த போதிலும் சமுதாயம் அதனைக் கைவிடாது பற்றிக்கொண்டிருந்தது. கண்ணகியைப் போன்ற பலருடைய குடும்ப வாழ்க்கை இப்பரத்தை முறையால் நிலைகுலைந்தது. சங்க காலத்திலிருந்து இம்முறை சமூக வாழ்க்கையில் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது என்பதை பெ. திரிகூட சுந்தரம் பிள்ளையவர்கள் தம் ஆய்வு நூலில் விரிவாகக் கூறியுள்ளது காணத்தக்கது.

சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் பரத்தையருக்குக் குழந்தைப்பேறு மறுக்கப்பட்டது. எந்த பரத்தையும் குழந்தை பெற்றுக்கொண்டதாக சங்க இலக்கியங்களில் சான்றுகள் இல்லை. இளங்கோவடிகளும் தம் காலத்துச் சமுதாயத்தில் அமைந்திருந்த பரத்தமையை ஒழித்து பெண்ணினத்திற்கு ஏற்றம் கொடுக்கவேண்டும் என்ற நோக்கத்திலேயே மாதவிக்குக் குழந்தை பிறந்ததாகக் காட்டுகிறார். கணிகையர் குலத்தில் பிறந்து கோவலன் ஒருவனுடனேயே தன் வாழ்க்கையைப் பிணைத்துக்கொண்ட மாதவியின் வாழ்க்கையில் ஒரு பெரிய சீர்திருத்தமாகும் இது. சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியின் வாழ்க்கையை விரிவாகப் பேசுகிற இளங்கோவடிகள் மாதவிக்கு மகள் பிறந்த செய்தியை நேரடியாகக் கூறாது மாடல மறையோன் வாயிலாக அடைக்கலக் காதையில் கூறியுள்ளார். மாதவியும் மணிமேகலையை வளர்த்து குடும்பப்பாங்கான பெண்ணாக குலமகளாக ஆக்கி சிறந்த ஒருவனுக்கு மணம் முடிக்க முயற்சித்திருப்பாள். அதுவன்றித்தான் தன் தாய் சித்ராபதியைப்போல் எண்ணியிருப்பாளாயின் மணிமேகலையையும் ஆடல் பாடல்களில் வல்லவளாக்கியிருப்பாள். அவ்வாறு செய்யாது குலமகளாக வளர்த்த நிலையைத்தான் மாபெரும் பத்தினி மகள் மணிமேகலை என்று தன் மகளை கண்ணகியின் மகளாகக் கூறியது காட்டுகிறது.

சிலம்பை ஒட்டித் தோன்றிய மணிமேகலை என்னும் காப்பியத்தை இயற்றிய சீத்தலைச்சாத்தனார் அக்கால சமுதாயத்தில் பரத்தையருக்கு இருந்த இழிந்த நிலையைமாற்றி அவர்களுக்கு உயர்ந்த இடத்தைக் கொடுக்க வேண்டுமென்று நல்லெண்ணத்தில் காப்பியம் செய்தார். கோவலன் இறப்பிற்குப்பின் மாதவி மணிமேகலையைத் துறவு வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளச் செய்ய முற்பட்டாள்

என்பதை கோதித்தாமம் குழலொடு களைந்து என்று சுட்டுவதால் அறியலாம். கோவலன் இறந்தபிறகு நடக்கும் முதல் இந்திர விழாவில் மாதவி கலந்துகொள்ளவில்லை என்பதால் அவற்றில் விருப்பம் கொண்டோர் நற்றவம் புரிந்தது நாணுடைத்து என தூற்றுவாராயினர். கணிகையரிடமிருந்து சமுதாயம் கலை நுட்பத்தைத்தான் எதிர்பார்த்ததேயன்றி துறவு நெறியினை எதிர்பார்க்கவில்லை என்பதே அக்காலச்சமுதாயம் உணர்த்தும் நெறி முறை.

எட்டிக்குமரன் போன்ற வணிகப் பெருமக்களும், உதய குமரன் போன்ற அரச குடும்பத்தினரும் பரத்தையர் இல்லங்களில் சென்று தங்குகின்ற அந்தக்காலத்தில் மாதவியின் தாய் சித்திராபதி அக்காலக் கணிகையர் சமுதாயத்தின் பிரதிநிதியாக இருந்தாள். ஆனால் மாதவி கோவலன் என்னும் ஒரு தலைவனுடனேயே தன் வாழ்க்கையைப் பிணைத்துக்கொண்டு தன்னளவில் கற்பு நெறியில், ஒழுகியதோடு தன் தலைவன் இறந்த உடன் தன் மகள் மணிமேகலையையும் துறவு மேற்கொள்ளச் செய்கின்றாள். ஒன்றையொன்று பின்னிப்பிணைந்து விளங்கும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்னும் சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் அக்காலச் சமுதாயத்தில் இருந்த பரத்தமையின் இழிந்த நிலையை மாற்றியமைக்கவே எழுந்தது என்றால் அது மிகவும் ஏற்றதொரு கருத்தாகும்.

அகிலனின் சங்கரியும் புவனுவும் — ஒரு பார்வை

மைதிலி வளவன்
சென்னை

நாவல் இலக்கியம், பற்பல அமைப்புக்கள் பூண்டு, முருகியற் சுவையைப் பெருக்கும் மக்கள் வாழ்வே கதைக்குப் பிறப்பிடம் என்ருலும், கதையின் ஆசிரியர் தம் பண்புகட்கு ஏற்ப மாற்றங் களைப் புகுத்துவார். குறித்த இடத்தில் வளர்ந்து, முழுமை நிலையை அடையும் அமைப்பைக் கொண்டு நாவலில் கொள்கை களைப் பரப்புவர் சில நாவலாசிரியர்கள்.

நாவலாசிரியர் அகிலனின் இலக்கியப் படைப்புகளுக்கு இரண்டு தனித்தன்மைகள் உண்டு. முதலாவது அன்பின் ஆட்சி. உலகத்தின் பிரச்சனைகளுக்கு எல்லாம் அன்பு ஒன்றையே அரு மருந்தாகக் காண்கிருர். இரண்டாவது, பெண்மை கலந்த அவரு டைய எழுத்துக்கள். பெண்மை கலந்த ஆண்மை எழுத்துக்களைத் திரு. வி. க. வின் வழியில், பெண்மையின் மென்மையும் நளின மும் நெளிவும், ஆண்மையின் திறமையும் வன்மையும் தெளிவும் கலந்த எழுத்துக்களை அகிலன் எழுதியுள்ளார்.

அகிலனின் படைப்பாற்றலை ஆராய்தற்கு அவர் கைாண்ட அமைப்பைப் பற்றி ஆராய்வது சிறப்பானது. அகிலனின் தொடக்க கால நாவல் அமைப்பில் அவருடைய கடினமான பயிற்சி வெளிப்படுகிறது. பல அமைப்புக்களைக் கையாளும் ஆர்வம் புலப் படுகிறது. ஒருமுறை வெற்றிகண்ட முறையைப் பின்னர் எழுதிய வற்றில் மேலோட்டமாகவும், அழுத்தமாகவும் கையாள்கிருர்.

நாவலில் பரப்பிய கருத்துக்கள் முதன்முறை வெற்றி பெருதபோதும் மீண்டும் கையாண்டு, வெற்றி பெருகின்ருர். ''பொன்மலர்'' பரப்பிய மணம், சிறக்காததால் ''எங்கே போகிருேம்'' நாவலே உருவாக்கினர் என எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

பொன்மலர், சங்கரி பள்ளியில் படிக்கும்போதே குருமூர்த்தியை விரும்பி அவனிடத்தில் மயங்கினுள். திருஞானம் எடுத்துச் சொல்லியும் புரிந்துகொள்ளாத சங்கரி, முடிவில் தாயாகி அவளுடைய தந்தையையும் இழந்து விடுகிருள். பொறுப்பினே உணர்ந்து செயலாற்ற உருக்குமணி உதவுகின்ருர்கள். தன் வலிமை மாற்ருர் வலிமை இரண்டையும் உணர்ந்து கொள்கின்ருள். மருத்துவரான பின் கடமையில் வழுவாமல் பண நாயகத்தின் தலேவனுன திருமூர்த்தியை எதிர்க்கத் தொடங்கினுள். திருமூர்த்தி அவளே விரும்பி நின்றபோது தன் மதி நுட்பத்தால் அவனுடைய ஆண்மையையே தகர்த்தெரிந்தாள். திருஞர்னம் நாட்டுக்குழைப்பவன் என்பதும் சங்கரிக்கு உதவுபவன் என்பதும் அறிந்த திருமூர்த்தி மேலும் குமுறி இருவரையும் கொன்றுவிட முயன்ருன். திருஞானத்தையும் தப்புவிக்கும் சங்கரி அவன் எல்லாவற்றையும் அறிந்தும் தன்னேத் திருமணம் செய்துகொள்ள விரும்புவதைத் தடுத்தாள். இருவரும் அழுகையை மறைத்துக்கொண்டு பிரிந்தனர்.

'எங்கே போகிருேம்' நாவலில் வரும் புவனு கல்லூரியில் படிக்கும்போது விரும்புகின்ற சிதம்பரத்தை விடுத்துத் தானே சுந்தரேசனின் அழகில் மயங்கினுள் காதலன் வரதட்சணேயாக ஐயாயிரம் ரூபாய் கேட்டபோது தர முடியாத ஏமாற்றமும், வாழ்வதற்கு வேலே தேடிச் சென்ற இடங்களில் இருட்டு மனிதர்கள் அழகை உருட்டிவிட்ட விரக்தியும் அவளே கசிவுப் பர்தையில் வழி நடத்திச் சென்றன. பணம் சேர்க்கும் கருவியாகத் தன் அழகைப் பயன்படுத்தினுள். அவள் மூலம் தன்னே நிலேப்படுத்திக் கொள்ளத் துடிக்கும் கன்னேயலால் அவளுக்கு எல்லா உரிமைகளேயும் தந்தான். தென் சென்னேயில் கள்ளக்கடத்தல் காரருக்குரிய மாளிகையில் மாதம் ஆயிரம் ரூபாய் வாடகை கொடுத்து தன் ஆளுமையை வளர்த்து வந்தாள் புவனு. உடலால் வாழும் இத் தகைய வாழ்வினே வெறுத்து உள்ளத்தால் வேறுலகை நாடினுள். விலேமகளான புவனு கலேமகளாக நிறையவே படித்தாள். அப்படிப்

படிக்கப் போன பல்கலைக்கழக நூலகத்தில்தான் சிதம்பரத்தை மீண்டும் சந்தித்தாள். காந்திய நெறியைப் பின்பற்றும் சிதம்பரம் நடத்தும் இதழுக்குத் தன் செல்வம், உழைப்பு ஆகியவற்றை நல்கினுள். பட்டினத்தார் பாடல்களைப் படித்துப் படித்து உள்ளத்தால் புதுவாழ்வு பெற்ருள்.

இங்ஙனம் இருகதைப் போக்குகளும் வேறுபட்டு நிற்பது போலத் தோன்றினுலும், ஆசிரியர் அகிலன் கூறத்துணிந்த கருத்துக்களைத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார். பன்னிரெண்டாவது நாவலான பொன்மலரும் பதினேழாவது நாவலான எங்கே போகிருேமும் அடிப்படைக் கருத்துக்களிலும் சமூகக் கொடுமைகளை எதிர்க்கும் அமைப்பிலும், ஒன்றுபட்டு உள்ளன. மாந்தர்களின் உடல் நோயோடு உள நோயும் தீர்க்க இரு நாயகியரும் இரு வேறு வழிகளைக் கையாண்டனர். இருவரும் இச்சமுதாயத்தை முழுமையாகத் திருத்த முடியவில்லை என்ருலும், ஊதுவத்தியாகக் கமழ்ந்து தாங்களே சாம்பலாகிப் போனுர்கள். இனியேனும் உலகம் திருந்தவேண்டும் என்பது அவர்தம் விருப்பம். பொன்மலர் சங்கரி மூலம் உணர்த்திய எண்ணங்கள் எங்கே போகிருேம் புவனுவால் விரிவாக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

சங்கரியின் தனிஉரிமைப் போக்கும், புவனுவின் வாழ்வுநிலையும் மாறுபட்டு நிற்பது போலத் தோன்றினுலும், ஒரே அச்சில் தோன்றிய வார்ப்புகளே அவர்கள். பணநாயகத்தின் கூட்டாளியைத் தம் மதிநுட்பத்தால் தகர்க்கும் ஆண்மை இருவரிடத்தும் உள்ளது. புவனுவின் அழகிய சித்தமும் சங்கரியின் தூய்மையும் நாம் பற்றுக்கொள்ள அடிப்படையாகின்றன.

நாயகியர் இருவரும் காதலில் ஏமாறியவர்கள். திருஞானத்தை ஒதுக்கிய சங்கரி குருமூர்த்தியை விரும்பினுள். காதலிக்கும் சிதம்பரத்தை ஒதுக்கிய புவனுவும் சுந்தரேசனை விரும்பினுள்.

சில ஆண்டுகள் கழிந்தபின் திருஞானத்தைக் காணும் சங்கரியை பொன்மலராகக் காட்டுகிருர் ஆசிரியர். பல ஆண்டுகள் கழிந்து சிதம்பரத்தைக் காணும் புவனுவையும் சரக்கொன்றை மலராகக் காட்டுகின்ருர்,

பண நாயகக் கூட்டணித் தலைவனான திருமூர்த்தியை எதிர்த்தவள் சங்கரி. கன்னையலால் கூட்டத்தை எதிர்க்கத் தயாரானவள் புவனா.

எதிரிகளின் ஆதரவில் தங்கி இருவருமே எதிர்த்தார்கள். நடிகர் நாகப்பாவை கலங்கச் செய்தவள் சங்கரி. நடிகர் குமரேசனைக் கலக்கியவள் புவனா.

வணிக நண்பர்களையும், திரைப்படத் திமிங்கலங்களையும் பிடிக்க சங்கரியையும், புவனாவையும் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர்.

காந்தீயத் தொண்டர்கள் இருநாவல்களிலும் முதலில் நாயகியரைத் தவருகப் புரிந்துகொண்டு, பின்னர் அறிந்து கொள்வது போலவே அமைக்கப்பட்டுள்ளனர். காந்தீயத்தைப் பரப்ப இவ்வழி ஏதுவாக ஆசிரியருக்குப் பயன்பட்டது போலும்.

எவ்விதத் தகுதியும் இல்லாதவர்கள் அரசியல், கலை உலகில் வெற்றி பெறுவதும், உண்மைத் தியாகிகள் மூலையில் ஒதுங்குவதும்' பணமும், சாதியும் தேர்தலில் வெற்றிக் காய்களாய் விளங்குவதும்' கொள்கை பேசிய ஏடுகள் பணவீச்சுக்காகக் தம் உண்மை உடையைக் களைவதும் இருநாவல்களிலும் அழுத்தமாக இடம் பெற்றுள்ளன.

தம் கசந்த வாழ்வைப் பிறர் காணக் கூடாதே என்பதற்காக உயிருக்குயிரான ஒரு சிலரை இருவரும் ஒதுக்கியே வைத்திருந்தனர். நாட்குறிப்பு எழுதும் பழக்கத்தையும் வைத்திருந்தனர்.

சமூகத்தைப் பீடித்துக் கொண்டிருக்கும் நோய் கள்ளப் பணம்; போலித்தனம் என்னும் நாகம். போலியாய் எழுதும் எழுத்து, போலித்திரை மயக்கு, அறிவையே விபச்சாரம் செய்யும் சிலரின் கலைப்பணி இவற்றை எதிர்த்து உள்ளுக்குள் குமுறிப் பொங்குபவள் சங்கரி. நாட்டில் பரவிக்கிடக்கும் பொருள், அதனுல் கிடைக்கப்பெறும் புதுவாழ்வு எல்லோருக்கும் சமமாகக் கிடைக்கும் படிச் செய்யவேண்டும் என்கின்ருள் சங்கரி. புவனாவையும் இந் நிலைக்குத் தள்ளி நம் நினைவில் மீண்டும் நிறுத்துகிருர் ஆசிரியர்.

"சமூகத்தின் உருத்தெரியாத பொருளாதார அமைப்பு, புலப்படும் எதிர்ச்சக்திகளை ஒதுக்கித்தள்ளுவது' பழமை பழக்கங்களில் ஊறிய மனிதரை அதன் பிடியிலிருந்து விலக்குவது" இவையே இவர் எழுதிய எழுத்துக்களின் பொதுப் பொறுப்புக்களாகக் கொள்ளலாம்.

இவ்வொப்புகளைக் காணும் போது நாவலின் மையக்கருத்தை மாற்ருமல் இச்சமுதாயத்தைந் திருத்த மேலும் மேலும் ஆசிரியர் முயல்கின்ருர் என்பது பெறப்படுகின்றது. எத்தனை முறை முயன்றும் திருத்த முடியா இச்சமுதாயத்தை விடாப்பிடியாக நின்று திருத்த முற்படுகின்ருர் போலும். திரு. அகிலன் வெல்ல வேண்டுமென விரும்புவோமாக.

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் வாழ்க்கை நோக்கு

இரா. மோகன்
தியாகராசர் கல்லூரி, மதுரை

ஜெயகாந்தனும் வாழ்க்கையும்

'உண்மை சுடும்' என்ற சிறுகதைத் தொகுப்பின் முன்னுரையில் ஜெயகாந்தன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: ''வாழ்க்கையைப் பற்றிய எனது விமர்சனமே — வாழ்வின் மகத்துவம் குறித்து அதற்கு நான் தரும் எளிய விருதுகளே — எனது கதைகள். மேலும் அவர், ''எனக்குக் காதல் வாழ்க்கையின் மீதுதான்; பிரச்சனைகளின் மீதுதான்'', என்று 'யுகசந்தி' என்ற சிறுகதைத் தொகுப்பின் முன்னுரையிலும், ''நான் கண்டதை — அதாவது உலகத்தால் எனக்குக் காட்டப்பட்டதை, நான் கேட்டதை — அதாவது — வாழ்க்கை எனக்குச் சொன்னதை நான் உலகத்துக்குத் திரும்பவும் காட்டுகிறேன்'', என்று 'இனிப்பும் கரிப்பும்' என்ற சிறுகதைத் தொகுப்பின் முன்னுரையிலும் எழுதுகிறார். அவர் வாழ்க்கையை எவ்வளவு கூர்ந்து நோக்குகிறார் — வாழ்க்கையின் சிக்கல்களை எவ்வளவு விரும்பிப் போற்றுகிறார் என்பதை இக் கூற்றுக்கள் தெள்ளிதின் விளக்குகின்றன.

கதைமாந்தரின் கருத்துக்கள்

ஜெயகாந்தன் படைத்துள்ள கதைமாந்தரும் வாழ்க்கை பற்றிய ஆழ்ந்த சிந்தனை உடையவராக — வாழ்க்கையில் நல்ல ஆர்வம் நிறைந்தவர்களாக வாழ்க்கையின் சிக்கல்களை எதிர்கொள்ளும் பண்பு பெற்றவராக — வாழ்க்கையைப் புரிந்துகொள்ள முயல்வோ

ராக — விளங்குகின்றனர். 'புதிய கதை' என்னும் கதையில் வரும் இளம் எழுத்தாளன் 'உலகளந்தான்' இலக்கியம் வாழ்க்கையின் எதிரொலி என்றும், சமூகத்தில் 'வாழாதவர்'களின் வாழ்வுக்கு இலக்கியத்தில் இடம் வேண்டும் என்றும் முழங்குகிருன். 'ஒரே நண்பன்' என்னும் கதையில் வரும் சந்திரன் 'வாழ்க்கை ஒரு போராட்டம்' என்றும், 'புதிய புதிய பிரச்சினைகள் தோன்றிக் கொண்டே இருப்பதுதான் வாழ்க்கை' என்றும் கருதுகிருன். 'உறங்குவது போலும்' என்னும் கதையில் சுடுகாட்டுக்குச் சென்று பிறகு உயிர் பெற்று உருமாறித் திரும்பி வரும் சிவராமனின் பிணம் பின்வருமாறு நினைத்துப் பார்க்கிறது: 'வாழ்க்கை என்னை மீண்டும் அழைக்கிறது மீண்டும் வாழ எனக்கொரு சந்தர்ப்பம்! எவ்வளவு துன்பம் இருந்திருந்தாலும் வாழ்க்கை உணர்ச்சி மிகுந்தது; ஆனந்தமானது.' "பாரதத்தின் ஆத்மாங்கறது, வாழ்க்கையைப்பத்தி நாம்ப வெச்சிருக்கிற கண்ணேட்டத்தைப் பொறுத்துத் தான் இருக்கு,'' என்று 'கிழக்கும் மேற்கும்' என்னும் கதையில் வரும் டாக்டர் ரவி தன் கிராமத்துத் தாயிடம் கூறுவதும் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது.

வாழ்க்கை ஒரு முழுமை

'எத்தனை கோணம்! எத்தனை பார்வை!' என்பது ஜெயகாந்தனின் ஒரு புகழ் பெற்ற சிறுகதை. முப்பத்தைந்து வயது வரை பிரம்மச்சாரியாய் வழ்ந்த — இளமையிலேயே எவ்வளவோ பொறுப்புக்களையும் சுமைகளையும் தாங்கிக் குடும்பத்தின் நம்பிக்கைகளையும் கனவுகளையும் கற்பனைகளையும் நிறைவேற்றி வைத்த — முரளி திருமணம் செய்துகொள்ளவேண்டும் என்ற எண்ணம் அரும்பி, பிரமீளா என்னும் திரைப்படப் பாடகியை வாழ்க்கைத் துணைவியாக்கிக் கொள்ள விரும்புகிருள். ஆயின் அவனுடைய குடும்பத்தினர் ஆசாரத்தையும் கௌரவத்தையும் காரணங்களாகக் காட்டி — ஊரில் அவளுக்கு இருக்கும் பழியையும் பேச்சையும் எடுத்துக்கூறி தடை விதிக்கின்றனர். திருமண முயற்சி நின்று போகிறது. முரளியின் பார்வையில் நல்லியல்புக்ளும், நற்பண்புகளும் நிறைந்தவளாக விளங்கும் பிரமீளா, ஊராரின் பார்வையில் பழிக்கும் பேச்சுக்கும் ஆளான ஒரு பெண்ணுய் விளங்குகிருள். முரளியின் வீட்டில் சமையற்காரியாக

இருக்கும் சங்கரிப்பாட்டியின் கோணத்தில் பெண்கள் சுயநலமும், பலவீனமும் படைத்தவர்களாகத் திகழ்கின்றனர். இவ்வாறு வாழ்க்கையில் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொரு கோணமும், ஒவ்வொரு பார்வையும் இருப்பதை ஆசிரியர் இக்கதையில் புலப்படுத்தியுள்ளார். பல கோணங்களில் – பல பார்வைகளில் – பல்வேறு வடிவங்களில் – தென்பட்டாலும், வாழ்க்கை என்பது ஏதோ ஒரு நியாயத்தின் அடிப்படையில் எல்லோரையும் சேர்ந்தது அணைத்துக் கொள்ளும் ஒரு முழுமையே என்பதையும் அவர் இக்கதையில் தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

வாழ்க்கையின் விசித்திரத் தன்மை

உயர்வும் தாழ்வும், ஏற்றமும் இறக்கமும் ஒருங்கே பெற்ற வாழ்க்கையில் விசித்திரத் தன்மையைப் படம்பிடித்துக் காட்டும் துயரக் கதை 'இருளில் ஒரு துணை'. இதில் 'சங்கீத கலாபூஷணம்'. 'நாடக உலகச் சக்கரவர்த்தி' என்றெல்லாம் போற்றப்பட்ட-பெயர் சொன்னால் ஊரே கூடும் அளவிற்குச் சீரும் சிறப்பும் பெற்றிருந்த– உலகத்தில் உள்ள எல்லோருடைய வாயிலும், மனத்திலும் நினைவிலும், சிந்தனையிலும், ஆத்மாவிலும் ஆட்சி செலுத்திய சத்திய பாலன் இறுதியில் உடல் தளர்ந்து, உள்ளம் குன்றி, கண்பார்வை இழந்த நிலையில் – சேரியில் ஒரு ரிக்ஷாக்காரனின் இடிந்த வீட்டு மூலையில் இறக்கிறார். 'சத்யபாலன் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்டது இது போன்ற வாழ்க்கை நிகழ்ச்சி அல்ல; அவருடைய வாழ்க்கையே ஒரு விபத்து! ஓ! எல்லோரும் சேர்ந்து எல்வளவு உயரத்துக்கு அவரைத் தூக்கினார்கள்! பிறகு திடீரென எல்லோருமாகக் கைவிட்டு அவரை எவ்வளவு அகலபாதாளத்தில் வீழ்த்திவிட்டார்கள்!' என்று ஆசிரியர் கதையின் ஊடே எழுதி இருக்கும் பகுதி ஆழ்ந்த அவலமும், உணர்வும் சுமந்ததாகும்.

வாழ்க்கையின் எளிமையும் அழகும்

'லட்சாதிபதிகள்' என்னும் கதையில் சொத்து எல்லாம் அழிவுற்ற நிலையில் ஒரு பணக்காரன் சாவது என்ற முடிவுக்கு வருகிறான்; குறியற்று, நெறியற்று, திசையற்று, தெளிவற்று காரில் விரைந்து போய்க் கொண்டிருக்கிறான். இறப்பைச் சந்திக்கப்

போகின்ற வழியில் அவன் ஒரு பிறப்போடு உறவு கொள்கிருன். அதன் விளைவாக அவன் வாழ்க்கையிலேயே முதன் முறையாக ஒரு சிறிய தேநீர்க் கடையில் எளிய மனிதர்களோடு ஒருவனுய் அமர்ந்து தேநீர் அருந்துகிருன்; அங்கே மகிழ்ச்சியாக வறுமையிலும் வாழ்க்கையை அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கும் அந்த எளிய மனிதர்களின் முகங்களை எல்லாம் கூர்ந்து பார்க்கிருன்; 'வாழ்க்கை தான் எத்தனை மலிவான தரத்திலும் எவ்வளவு அழகாக மலர்ந்திருக்கிறது' என்பதை ஆழமாக உணர்கிருன். அந்த உணர்வில் விளைந்த நம்பிக்கையோடு அவன் ஒரு புதிய வாழ்க்கையை நோக்கிப் புறப்படுகிருன்.

வாழ்க்கை மிகவும் சிக்கலானது-

'அந்தரங்கம் புனிதமானது' ஜெயகாந்தனின் சிறந்த கதைகளில் ஒன்று. 'வாழ்க்கை மிகவும் சிக்கலானது; குழப்பமானது. அதனைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்; அதற்கு அனுபவமும் முதிர்ச்சியும் வேண்டும்' என்ற உண்மையை அவர் இக்கதையில் மிக நுட்பமாக வெளியிட்டுள்ளார். இக்கதையில் வரும் சுந்தரம் ஒரு கல்லூரிப் பேராசிரியர்; உயர்ந்த குடும்பத்தில் பிறந்தவர்' சமுதாயத்தில் மதிப்பு மிக்க இடத்தைப் பெற்றவர்; நான்கு குழந்தைகளுக்குத் தந்தை; இருபத்தைந்து ஆண்டுகள் இல்லறம் நடத்திச் சிறந்தவர். அவர் வத்ஸலா என்ற மற்ருெரு பெண்ணுடன் தொடர்பு கொண்டு வாழ்கிருர். அத்தொடர்பினை அறிந்த அவருடைய மகன் வேணு அவர் மேல் ஆத்திரமும் வெறுப்பும் கொள்கிருன்; தந்தை தன் அம்மாவை வஞ்சித்து ஒரு போலி வாழ்க்கை வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதாகக் கருதுகிருன்; தன் மனத்துள் கிடந்து அரிக்கும் தந்தையைப் பற்றிய உண்மைகளைத் தாயிடம் கூறுகிருன். தாயோ தந்தையின் நடத்தைக்காக அவமானமோ ஆத்திரமோ கொள்ளாமல் – அழவும் – அழாமல்; தன் தாம்பத்தியம் பற்றிய அந்தரங்கத்தில் தலையிட அவனுக்கு உரிமை இல்லை என்று கூறுகிருள்; "வேணு! நீ நினைக்கிற மாதிரி வாழ்க்கை அவ்வளவு 'ஸிம்ப்பிள்' இல்லேடா அது ரொம்ப சிக்கலானது. குழப்பமானது வேணு. அந்தச் சிக்கலிலும் அந்தக் குழப்பத்திலும் எப்படி ஒரு குடும்பத்தை அமைதியாகவும் சந்தோஷமாகவும் நடத்தறதுங்கறது தான் வாழ்க்கைக் கலை,'

என்று ஆழ்ந்த வருத்தத்தோடும் துயரத்தோடும் கூறுகிறாள்; ஒருவரின் அந்தரங்கம் மிகவும் புனிதமானது என்றும், அதில் இன்னொரு இரண்டாவது நபரின் குறுக்கீடு காட்டுமிராண்டித்தனமானது, அசிங்கமானது என்றும் கூறுகிறாள்.

பெண்களுக்கு வாழ்க்கை ஒரு தொழுவம்

'கோடுகளைத் தாண்டாத கோலங்கள்' என்பது பெண்ணின் வாழ்வைப்பற்றிய ஒரு கதை. இதன் தலைமை மாந்தரான மீனா ஓர் ஆசிரியரின் மகள். பத்து ஆண்டுகள் குடும்பம் நடத்தி, எட்டு வயதுக்கு ஒரு குழந்தைக்குத் தாயும் ஆகிவிட்ட அவளை, அவள் கணவன் தள்ளிவைத்துவிடுகிறான். அவள் பிறந்தகத்திற்கு வந்து வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறாள். அவளது வாழ்க்கையைப் பற்றி ஆசிரியர் பின்வருமாறு கூறுகிறார். 'தந்தைக்கு மகளாகவும் பிள்ளைக்குத் தாயாகவும் வாழ்க்கையின் ஒரு தொழுவத்திலிருந்து இன்னொரு தொழுவத்திற்கு மாற்றப்பட்ட அந்தப் பிரஷ்டம் அவளுக்கு ஒரு நிம்மதியையே தந்திருந்தது. அதற்குக் காரணம் இந்தத் தொழுவம் பழகிய பழைய தொழுவம் என்பதே.' எல்லா வாழ்க்கையுமே பெண்களுக்கு ஒரு தொழுவம் தான்' என்பதே ஆசிரியர் இக்கதையின் வாயிலாக உணர்த்தும் உண்மை ஆகும்.

வாழ்வின் பொருள் திருமணம்: திருமணம் செய்து கொள்ளாமல் வாழும் தனிவாழ்வில் ஜெயகாந்தனுக்கு அவ்வளவு உடன்பாடு இல்லை. வாழ்க்கைக்கு ஒரு பொருளைத் தருவது திருமணமே என்பது அவருடைய கருத்து ஆகும். இரண்டு கதைகளில் இக்கருத்து வெளிப்பட்டுள்ளது. 'உடன்கட்டை' என்னும் கதையில் வரும் மீனா தன் தமக்கை ராஜத்திடம் இவ்வாறு கூறுகிறாள்: "இப்படியே தனியா, கலியாணமில்லாமல் வாழ்வைக் கழிச்சுட முடியும்... முடியும்னாலும் அந்த வாழ்க்கைக்கு ஒரு அர்த்தமில்லாமல் வாழ்வைக் கழிச்சுட முடியும்...முடியும்னாலும் அந்த வாழ்க்கைக்கு ஒரு அர்த்தமில்லையேன்னு அடிக்கடி தோன்றது.எனக்காக மட்டும் நான் வாழறது, என்னையே நான் அழிச்சிக்கிற மாதிரிதான்." 'அடல்ட்ஸ் ஒன்லி' என்னும் கதையில் வரும் மங்களம் இரண்டாம் மனைவியாக ராமசாமிப் பிள்ளைக்கு வாழ்க்கைப்படுகிறாள். உணர்ச்சி மிகுதியால் கரகரக்கும் குரலில் அவள் தன் கணவரிடம் பின்வரு

மாறு கூறுகிருள் : "எனக்குத் தெரியும்... இந்தக் கல்யாணம் நடந்தது எனக்காகத் தான். வீணப் போய்க்கிட்டிருந்த என் வாழ்க்கைக்கும் ஒரு அர்த்தமிருக்குன்னு நான் தெரிஞ்சுசிக்கிறதுக் காக..."

'வாழ்க்கையின் அழகையும் அர்த்தத்தையும் பார்க்கிற, பாது காக்கிற ஒருகாவல் கேந்திரம் (Watchtower) அது' என்று ஜெய காந்தனின் 'இந்த இடத்தில் இருந்து' என்னும் கதையில் எழுத் தாளர் ஒருவரும் அவரது நண்பர் சிலரும் சேர்ந்து வாழும் இருப் பிடத்தைப்பற்றி வரும் கூற்று, அவரது கதைகள் எல்லாவற்றிற்கும் பொருந்தும் எனலாம்.

பாரதியின் வசன கவிதை — ஒரு கண்ணோட்டம்

தி. லீலாவதி
வடசென்னை மகளிர் கல்லூரி

மொழிக்கு விடுதலை வாங்கித் தந்த முதற் பெருங்கவிஞர் பாரதியார். செறிவாக, பொருள் எளிதாய்ப் புலப்படுதல் இன்றி, நிகண்டுகளின் சொற்கூட்டத்தைத் திரட்டி, மரபு வழியாக வரும் உவமைகள், உருவகங்கள், அடைமொழிகள், தொடர் அமைப்புகள் இவற்றின் கூட்டுச் சேர்க்கையாய்க் கவிதைகள் அமைதல் வேண்டும் என்ற நிலையை மாற்றினார் பாரதியார். சொற்களின் கனத்தைக் குறைத்து, 'எளிய பதங்கள், எளிய நடை' உடைய தாய்ப் பாடல் அமைய வேண்டும் என்பது அவர்தம் கொள்கை. இருபதாம் நூற்றாண்டில் அமெரிக்க இலக்கிய உலகில் புதுமைப் போக்குகளை உருவாக்கியவர்களில் குறிப்பிடத்தக்க கெட்ரூட் ஸ்டெயின் கூறுவது: "நெருப்பெனக் கனலும் சொற்கள், தூய்மைப் படுத்தப்பட்ட சொற்கள், விடுதலை உணர்வு தரும் சொற்கள் என்று சொல் அடுக்குகள் எங்கள் கையில் கிடைத்தமையால், புதுமைக் கவிக்குலம் உருவாகியது"[1] இங்கும் இம்மொழி விடுதலையின் (Linguistic leberation) முதற் குரலினைப் பாரதியாரின் வசன கவிதைகளில் தெளிவாகக் கேட்கின்றோம். வசனகவிதையா வசனமா, புதுக் கவிதை முன்னோடியா என்ற ஆய்வுகள் ஒருபுறம் இருக்க, இத்தொகுதியில் நாம் உணர்ந்து மகிழ்வது பாரதியாரின் சொல்லாட்சித் திறமேயாகும். "பாரதியின் வசன கவிதைகள் முழுக்க முழுக்க அறிவையும், மூளையையும், சார்ந்தே நிற்கின்றன. லௌகீக வாழ்க்கையில் உழன்று இதய வாதைகளினின்று வெளிப்

பட்ட அனுபவங்கள் மாதிரி அவை தெரிவதில்லை''[2]–உண்மைதான். பாரதியாரின் நோக்கம் இங்கு தேடி நித்தம் சோறு தின்னும் சராசரி மனிதனின் வேதனைகளை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதில்லை. வேத, வேதாந்த சாரமான. தெய்வீக இயற்கை அழகுகளை, அவை வெளிப்படுத்தும் உயர்ந்த தத்துவங்களை எளிமைப் படுத்தி இதயத்தில் எதிரொலிக்கச் செய்யவேண்டும் என்பதாகும். சொல், புதிதாய், அழகுடையதாய், இனிமை ததும்புவதாய், எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக எளிமை உடையதாய் ஆக்கப்படவேண்டும் என்ற இன்றைய காலப் போக்கின் முன் ஒலியாகும் அது.

ஞாயிறு, காற்று, மழை, கடல் என்று இயற்கை அழகுகளை இங்கு முன்னிறுத்திப் பாவலன் பேசுகின்றான். இங்கு பேச்சு கவிதையாகிறது. வால்ட் விட்மனின் புதுக்கவிதை பற்றி D.H. லாரன்ஸ் கூறும் போது, "கணத்தில் தோன்றும் கருத்து வெளிப்பாடு; இங்குதான் ஆன்மாவும், மனமும், உடலும் ஒருங்கிணைந்து முழுமையாக வெளிப்படுகின்றன. இதற்கென்று விதிகளை அமைப்பது எப்படி?''[3] கட்டுகளுக்கு அப்பாற்பட்ட உணர்வுகளைக் கட்டிற்குள் கொண்டு வரும் போது, கட்டற்ற ஓர் உணர்வு நிலைதான் உருவாகின்றது.ஒவ்வொரு அனுபவமும் ஒரு தனி அமைப்பாகிறது. முதன் முறையாகப் பாரதியார், இதனைச் சோதனை முயற்சியாகக் கையாளுகின்றார். இடையில் கதை போலக் கயிறுகள் பேசும் இடங்கள் உரைநடையில் பாய்கின்றன. இறுதி, ஓரங்க நாடகங்கள் போன்ற உரையாடல்கள், பாரதியாரின் புதுப்புது வடிவ அமைப்புகளில் புதுமை பல காண வேண்டும் என்ற உணர்வின் வெளிப்பாடுகளாய்க் கொள்ளலாம். அவற்றை வசன கவிதை என அழைப்பதும் பொருத்தமில்லை.

இங்குக் கவிஞனின் கவிதையனுபவப் பேச்சுக்களின் அமைப்பினை, கருத்தாழத்தினை, தத்துவத்தினை விளக்க இடம் இல்லை ஆயினும் பாரதியார் விண்ணினை அளாவி நிற்கின்ற உயர்ந்த தத்துவங்களைச் சின்னஞ்சிறு சொற்கூட்டங்களில் சுட்டிக் காட்டுகின்ற சிறப்பில் நாம் காணும் முத்திற இயல்புகளைக் குறிக்க வேண்டும். மண்ணினைப் பாடினாலும், மானுடம் பாடினாலும் பாரதியார் இங்கு காட்டுவது எல்லாம் வாழ்க்கை உண்மைகளே. இயற்கை, இறைமை, சமுதாய உணர்வு எனும் முப்பெரும் உலகங்களைக் காட்டுகிறார்.

இளஞாயிற்றினை உஷைப் பெண்ணாக உருவகிக்கையில், 'அவள் தேன்' சித்த வண்டு அவளை விரும்புகின்றது என்பார். 'பலகோடித் தந்திகளை உடையதோர் இசைக்கருவியாக' மழையைக் கண்டு இசைமீட்டி மகிழ்கின்ற வேளையிலும், பாரதியாருக்கு மண்ணின் ஈரம் கண்ணில் படும் ஈரக் கசிவில் உழன்று தவிக்கும் தமிழனையும் காண்பார். 'உலர்ந்த தமிழன் மருந்துக்கும் கிடைக்க மாட்டானே' என்று வேதனையோடு நகைப்பர். 'ஆணிலும் பெண் சிறந்ததன்றோ' என வெப்பம் ஆண், தண்மை யேர்கம், இது இனிது, எனப் பேசும் பெண்ணின் பெருமை பாடிய மாக்கவிஞன் சமுதாய உணர்வு வெளிப்படும்.

கவிஞன், தன் கவித்துவத்தால் தனக்கென்று ஒரு மொழியைப் படைத்துக் கொள்வான். மொழியைச் சிதைத்து, உருமாற்று புரட்சி செய்ய வேண்டும் என்பது அவன் நோக்கமன்று. சொற்கள் செறிவுடன் பின்னப்படும்போது, அந்நெருக்கத்தால் அவை விரிசல் கண்டு, சில நேரங்களில், பாரம் அழுத்த உடைபடவும் செய்கின்றன என்பர். இந்நிலை நேரா வண்ணம் தடுக்க நடைமுறை மரபுகளின்றும் மொழியை வேறுவகையாக உணரச் செய்யச் சொற்களை எளிமைப் படுத்துகின்றான். சொற்களை விதவிதமான தோற்றங்களில் படைத்துக் காட்டுதற்காக அவற்றை வசப்படுத்துகின்றான். இதனால்தான் பாரதியாரால் உணர்த்த முடியாத தத்துவப் பேருண்மைகளையும் பொருள் விளங்கும் சொற் சித்திரங்களாக உருவாக்கிக் காட்ட முடிந்தது. சொற்களின் அழகு, அவை தம்மைத் தாமே அழகுபடுத்திக்கொண்டு, செய்யுள் அடிகளில் தங்குவதில் வெளிப்படுத்துவதில்லை. கருத்தினை உணர்த்திக்காட்டும் பணியைச் செய்வதில்தான் அவை அழகின் நிறைவினை அடைகின்றன. (the job of transmission)

"நம் பாட்டு மின்னல் உடைத்தாகுக" பாரதியார் வசன கவிதைத் தொகுதியில் பளிச்சிடும் ஒரு கருத்து இது. இதனைத் தான் இத்தொகுப்பில் முழுவதும் காண்கின்றோம். சொற் சிதறல்கள் மின்னல் எனப் பளிச்சிடுகின்றன. இருளை வெட்டிப் பிளந்து புது உலகைக் காட்டுகின்றன. நம் அறிவில் சென்று தாக்கும் கருத்துக் கதிர் வீச்சுக்கள். சென்று பாய்ந்து தீமையழித்திடும் வேகம். வசன கவிதைகளில் காணும் புரட்சிப் போக்குள் இவை

'மண்ணுலகத்து மானுடன் தன்னைக்
கட்டிய தளையெலாம் சிதறுக'

என ஷெல்லியின் கோட்பாட்டினைக் கொள்கையாய்ப் பாடிய பாரதியார், மொழியினைக் கட்டிநின்ற தளைகளை அறுத்து விடுதலை வேண்டும் எனக்காட்ட வசனகவிதை முயற்சியினை மேற் கொண்டார்

அடிக் குறிப்புகள்

1 Modern American literature, Voice of America Forum lectures, 'The Escape from Time, Poetry, Languuae and Symbol', Norman H. Pearson, p. 103.

2 கண்ணதாசன் பொன்விழா மலர், என். ஆர். தாசன். பக்:126

3 Studies in Leaves of Grass'', The Figure of Grammar, Herber Read p. 62.

துணைநின்ற நூல்கள்:

1. பாரதியார் பாடல்கள்
2. Modern American literature, Voice of America Forum lectures.
3. Studies in Leaves grass, compiled by Gay Wilson Allen
4. பாரதியம் ஷெல்லியும் — ரகுநாதன்
5. Ezra Pound — Collected Essays, edited by Walter Sutton.

திருமணப் பாடல்கள் — ஒரு பார்வை

சா. வளவன்

பச்சையப்பன் கல்லூரி

0.0 பெண் பருவமடைந்த போதே திருமணப் பாடல்கள் தொடங்கிவிடுகின்றன. பூப்பெய்திய பின்னர் கொண்டாடும் நிகழ்ச்சியில் பாடும் பாடல்களிலேயே திருமணத்தைப் பேசத் தொடங்குகின்றனர். வளை காப்பு நடத்தும் போதும் நடந்த திருமண நிகழ்ச்சிகளைப் பேசுகிறார்கள். இப்பாடல்கள் செங்கற்பட்டு மாவட்டத்திற்குள் திரட்டப் பட்டவை. இதுவரை அச்சேருதவை.

1.1 மஞ்சள் நீராட்டி மணையில் அமர்த்திய பின்னர் ஏசல் பாடல்களைப் போன்ற பாடல்களைப் பாடுவர். மணந்து கொள்ள விரும்புகின்றவன் எதிர்பார்க்கும் சீர்களையும், வசதிகளையும் குறிப்பாகச் சொல்லுவர். அம்மணமகனின் குறைகளைக் காட்டி அவனுடன் வாழ்வதெப்படி என்ற கேள்வியை உடன் பிறந்தாள் எழுப்புவதுண்டு. தன் சகோதரி அவனிடம் மயங்கிப் போய்விட்டாளே என வியப்பெய்துவதையும் பாட்டில் சொல்லிவிடுவாள். இங்ஙனம் இந்நிகழ்ச்சியிலேயே மணமகளை முடிவெடுத்து விடுவதுமுண்டு. அம்மகளை விரும்புகின்றவன் முறை மாப்பிள்ளையாக இருப்பதும், நிறைய மலர்களைப் பரிசளிப்பதும் காணப்படுகின்றன. அவனை அழகில் சிறந்த இராவணனாக வருணித்து அவன் கொணர்ந்த பூவால் உறவினரை மறந்து அவள் அவனை நாடி நிற்கின்றாள் எனப் பாடல் நீளுகின்றது. பக்கத்தில் அமர்ந்து, மாலை மாற்றிக் கொண்டு, பாலும் பழமும் கொடுத்து வாழ்க்கைத் துணையாக ஏற்றுக் கொண்டாள் என முடிகின்றது ஒரு பாடல்.

2:1 முறை மாப்பிள்ளையாக இருந்தாலும் சாதகம் பார்ப்பது வழக்கமாக உள்ளது. சாதகமாக உரைக்கப் பார்த்துச் சொல்வோரை வேண்டுகின்றனர். காமாட்சி, மீனுட்சி, இலட்சுமி போன்ருேரின் அருள் நிறைந்த வீடு பெண்வீடென்றும், அவ் வீட்டில் உள்ள பல்லியும் 'நன் முகூர்த்தம்' உண்டாகும் என்று உரைத்து விட்டதாகவும், எனவே பஞ்சாங்கம் பார்த்து நல்ல பலன் சொல்ல வேண்டும் என வேண்டுகின்றனர். பதினெட்டுப் பொருத்தங்களும் பொருந்தியுள்ளன என முடிக்கின்றனர்.

3:1 வேளாண்மை வேலைகள் முடிந்து ஓய்வாய் இருக்கும் மாதம் தையாகும். தைமாதத்தில் திருமண ஏற்பாடு செய்கின்றனர். மண ஏற்பாட்டிற்கு முன்பு பையன் வீட்டார் பெண் வீட்டிற்குச் சென்று பரியம் போட்டுப் பெண் கேட்பர். பரியம் போட்ட பின்னரே நிச்சயித்துத் தாம்பூலம் மாற்றிக் கொள்வர். பரியத்தினைப் பொன்னுகவோ பணமாகவோ தருதல் வழக்கம். பரியத்தில் அரைக்காசு குறைந்தாலும் தாம்பூலம் மாற்றிக் கொள்ள உடன்படுதல் இல்லை. தாம்பூலம் மாற்றும் போதும் கண்டிப்புடன் பெண்வீட்டார் இருந்தனர். 'உத்திரகண்டிப் புடவையும், மேடி மிரட்டி இரவிக்கையும்' வாங்க வேண்டும் என் வற்புறுத்தினர். 'குதிரைப் பவுனில் தாலி' செய்ய வேண்டும் என்றும், தாலியுடன் மாட்டிக் கொள்ளும் மற்ற அணிகளை 'யானைப் பவுனில்' செய்ய வேண்டும் என்றும் உரைத்தனர். இருவகை மேளங்களும், வாண வேடிக்கைகளும் பையன் வீட்டாரே ஏற்பாடு செய்தல் வேண்டும். உறவினரை மரியாதையோடு வரவேற்பதை உயர்ந்த வழக்கமாகக் கொண்டு அதைப் பெண்வீட்டாரே ஏற்றுக் கொண்டனர்.

3:2 பரியத்தில் போட்டவற்றைக் கொண்டு பெண்ணுக்குச் சீர் செய்வர். பையன் வீட்டார் முருங்கை, அகத்திக்கீரைகளின் பழுத்த நிறம் போன்ற உயர்ந்த பொன்னைக் கொடுத்தும் சீர் ஏதும் பெண்வீட்டார் செய்யவில்லை என்ற குறையும் காணப்படுகின்றது. பெண்வீட்டார் அவர்கள் கொடுத்த சீர் மிகச் சாதாரனமானது என்றே விடையிறுக்கின்றனர்.

> "பரியம் பரியம் என்று பத்து லட்சம் தந்தாலும்
> எங்கள் பார்வதி தேவியார்க்குப் பாக்கு விலை காணுது."

4.1 மணமக்களுக்கு நலுங்கிடுதலும் மணமக்கள் ஒருவருக்கொருவர் நலுங்கிட்டுக் கொள்ளலும் பேசப்படுகின்றவை நலுங்குப் பாட்ல்களாகும். மஞ்சளும், சிவப்பு வண்ணமும் முதலில் பூசப் படுகின்றன. மஞ்சளையும் சுண்ணும்பையும் சேர்த்துச் சிவப்பு வண்ணத்தை உருவாக்குவர். அடுத்துச் சந்தனம் பூசப்படும். நலுங்கிடும் நிகழ்ச்சியின் போது மேளதாளங்கள் ஒலிக்கும்; பாடல்களைப் பாடுவர். பன்னீர், புனுகு, சவ்வாது போன்றவற்றின் மணம் வீசும், இனிப்பும், பட்டுக்குல்லாவும் சில இடங்களில் வைக்கப்படுவதுண்டு; கண்ணுடியும், அரைத்த மஞ்சளும் அப்பளமும் வைக்கப்பட்டிருக்கும். மணமகளுக்கும் மணமகனுக்கும் தனித்தனியே சுமங்கலிகள் நலுங்கிடுவர். நலுங்கிடவேண்டி எல்லோரையும் பாட்டாலே அழைப்பர். நலுங்குப் பொருள்களின் பட்டியலையும் சேர்த்துரைப்பர். நலுங்கிடுவோரில் சிலர் உப்புமாவைக் கிண்டுவதெப்படி எனப்பாடியும் பெண்ணுக்கு நலுங்கிடுவர். வைணவ அந்தணக் குடும்பங்களில் தெலுங்கிலும், வடமொழியிலும் பாடி நலுங்கிடுவோருண்டு. ஏனைய குடும்பங்களில் தமிழிலேயே பாடுகின்றனர். உயர்ந்த மனிதராக வாழ அறிவுரையும் நலுங்கில் கூறப்படுகின்றது.

"விலங்குகள் போல்
காமமும் கோபமும் கொள்ளாமல் இரங்கிய
உள்ளம் கொண்டு மகிழ்ந்திடுவோம்
உத்திர மானிட ஜென்மம் அடைந்திடுவோம்"

4.2 பெரியோர் நலுங்கு முடிந்த பின்னர் மணமகளை மணமகனுக்கு நலுங்கிட அழைப்பர். மணமகளை உருக்குமணியாக, வள்ளியாக, மீனுட்சியாகக் கருதிக் கொள்வாருண்டு. மணமகனுக்கு நலுங்கிடப் பாடியே மணமகளை அழைப்பதுண்டு. அலரிப் பூமாலை வாடுவதர்கவும், அப்பளங்கள் நமுத்துப் போவதாகவும் சொல்லி மணமகளை விரைவில் நலுங்கிடும்படி வேண்டுவர். மணமகனை இராமனுகவோ, கண்ணனுகவோ எண்ணிக்கொள்வாளாம் மணமகள். இராமனுக எண்ணும்போது கௌசிகன் வேள்வியைக் காத்ததும், அகலிகையைப் பெண்ணுக்கியதையும் பேசுகின்ருள். கண்ணனுக எண்ணும்போது கோபிகைகளையும் உடன் அழைத்து வர வேண்டுகின்ருள்.

4.3 மணமகன் தன்னோடு நங்லுகிட மணமகளை வேண்டுவ தாக ஒரு பாடல் கிடைத்துள்ளது.

"மானே நலுங்கிடவா நல்லமான் வயிற்றில்
வள்ளியே எந்தனோடு தேனே நலுங்கிடவா"

ஆயின் ஆண்களுக்குப் பதிலாகப் பெண்களே இதைப் பாடுகின்றனர். முதலில் ஆண்களும் இத்தகு பாடல்களைப் பாடியிருக்கலாம் என்ற எண்ணத்தைத் தூண்டுகின்றது இப்பாடல்

5.1 நலுங்குக்குப் பின் திருமணம் நடைபெறும். திருமணத்திற்கு என்று ஒரு பந்தல் போடப்பட்டிருக்கும். மணமகளுக்கு வலப்பக்கத்தில் மணமகன் உட்காருவான். இருவரும் கிழக்கு நோக்கி அமர்வர். மங்கல அணியைப் பெரியோர் தொட்டு வாழ்த்திய பின்னர் மணமகளின் உடன்பிறந்தாள் உடனிருக்க மங்கல அணியை மணமகளின் கழுத்தில் அணிவிப்பான்.

6.1 திருமணத்தை ஒட்டிய சுவையான பழக்கங்கள் சில உள்ளன. திருமணத்தில் இனிப்பும் பருப்பும் கட்டாயமுண்டு. விருந்துக்கு முன்னால் மணமக்களை ஊஞ்சலில் ஆட்டி மகிழ்வர். அப்போது பாடும் பாடல்கள் இலாலிப் பாடல்களாகும். இவை நவ்ரோஜ் இராகத்தில் பாடப்படுதல் வேண்டும் என்பர். அந்த இராகமே அறியாதோர் பலர் தமக்குத் தோன்றிய பண்ணில் பாடுகின்றனர். திருமணத்தில் இதுவரை செய்த நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லி, மணமகளுக்கு அறிவுரை கூறிப் பாடல்கள் முடிகின்றன. திருமணப் பந்தலை அலங்கரித்து, வாழை, கமுகு மரங்களை நட்டு வைத்து, மேளங்கள் ஒலிக்க, நல்ல நேரத்தில் நங்கையர் நாற்புறமும் சூழ்ந்து நலுங்கிட்டு முடிப்பர். பின்னர் தக்க நீராலே நீராட்டி, சந்தனமும் மையும் பூசி, கூந்தலுக்குப் புகை காட்டி மங்கலம் பாடுவர். வேதியர்கள் பல்லாண்டு வாழ வாழ்த்தி விழாமுடிப்பர். இந் நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் ஒரேபாட்டில் உரைக்கப் பட்டுள்ளன. இப்பாட்டின் தொடர்ச்சியாக மணப் பெண்ணுக்கு அறிவுரையும் காணப்படுகின்றது. கணவனைத் தெய்வமாகக் கொண்டாடுதலும், அவன் வழி நடத்தலும், மாமனாரையும் மாமியாரையும் மகிழ்வித்தலும், அழகுறப் புனைந்துகொள்ளலும்,

மாற்றார் நிலைகளைப் பார்த்து மனங்கலங்காமலும், அயல் வீடுகட்கு அடிக்கடிப் போகாமலும், மற்றவர் ஏளனமாகப் பேசும் வகையில் இல்லாமலும் இருக்க அறிவுரை கூறுகின்றன.

6.1.1 இங்ஙனம் ஏற்ற வகையில் நடந்துகொண்டால் பொன்னும் பொருளும், புகழும், குழந்தைகளும் பெற்று நல்வாழ்வு பெறலாம் என முடிகின்றன இப்பாடல்கள்.

6.1.2 பெரும்பாலான பாடல்கள் இதுபோன்ற முறையிலேயே உள்ளன. அண்மைக்காலத்துப் பாடல்களில் மட்டும் ஆங்கிலக் கலப்பும் ஏசல் பாடல்களின் சாயலும் காணப்படுகின்றன. இந் நிகழ்ச்சிக்குப் பின்பு விருந்து நடைபெறும். மாலை முடியும்வரை ஓய்வாக அமர்ந்து ஏசல் பாடல்களைப் பாடி மகிழ்வர்.

7.1 'ஏசல் பாடல்களில் எள்ளல்' என்ற தனிக் கட்டுரையில் இப்பாடல்கள் ஆராயப் பெற்றுள்ளன. (ஆய்வுக்கோவை — ஏழாம் கருத்தரங்கு. பக். 350)

இன்றைய செல்வம் எது?

வாசுகி
டில்லி

செல்வம் என்று நினைக்கும்போது பலவகையான செல்வங்கள் நினைவிற்கு வருகின்றன. பொருட்செல்வம், அருட்செல்வம், செவிச் செல்வம், மக்கட் செல்வம் என்பன அவற்றுட் சிலவாகும். எந்தச் செல்வத்தில் பற்று ஏற்படுகின்றதோ அந்தச் செல்வத்தைப் பெற ஏங்கி அரும்பாடுபடுகின்றோம். இதுதான் உலக இயற்கை. அவ்வச்செல்வத்தின் பெருமை, ஆளுக்கு ஆள் வேறுபடும். குழந் தையின்றி ஏங்கும் தாயுள்ளத்திற்கு, மக்கள் செல்வம் பெரிதாகத் தோன்றும். ஆண்டவன் அருளை வேண்டி நிற்கும் அடியார்க்கு, அருட்செல்வம் பெரிதாக விளங்கும். வறுமையில் வாடி நிற்கும் மக்களுக்கு பொருட்செல்வம் பெரிதாக மதிக்கப்படும்.

இப்படிப் பொருள் பலவாகக் கருதப்பட்டாலும், செல்வம் என்றதும் உள்ளத்தில் முதலில் எழும் பொருள் பொருட்செல்வமே ஆகும். ''நாம் என்ன செல்வர்களா?'' என்று சொல்லும் போது, செல்வம் என்ற செரல் பொருட் செல்வத்தைத்தான் குறிக்கும். உலகியலில் செல்வம் என்ற சொல் பெரும்பான்மையாய் பொருட் செல்வத்தையே குறிப்பதாகும். வாழ்க்கைக்கு மிக இன்றியமை யாதது பொருட்செல்வமே யன்றோ!

''செல்வம்'' என்ற சொல்லின் பொருள் 'செல்வோம்' என்ப தாகும் என்று சொல்லிச் சென்று கொண்டேயிருக்கும் தன்மையை யுடையது யாது அது செல்வமாகும்; நிலைக்கும் தன்மை செல்வத் திற்குக் கிடையாது; ''நிலையாமையையுடையது செல்வம்'' என்று

மேடைகளில் கூறுவர் புராணச் சொற்பொழிவாளர்கள். செல்வத்தைப் பெண்ணாக உருவகப்படுத்தி திருமகள் என்று தமிழ் வழக்கிலும், இலட்சுமி என்று வடமொழி வழக்கிலும் கூறுவர். செல்வம் ஓரிடத்திலும் நிலைத்து நிற்பதன்றாகையால், உருவகித்துக் கூறுங்கால் திருமகளை ஓடுகாலி என்று கூறுவாரும் உளர். (ஓடுகாலி என்ற தொடர் உலக வழக்கில் கற்பில்லாதவளையும் குறிக்கும்.) இது நிற்க.

செல்வத்தின் சிறப்பையும், அதனால் விளையும் பயனையும், அஃதின்றேல் ஏற்படும் இன்னலையும் ஓரளவு இனிக்காண்போம்.

ஒருவன் அறச் செயல் செய்வதற்கு அவன் உள்ளத்தில் அன்பு உண்டாக வேண்டும். சுற்றத்தாரிடம் தோன்றும் உள்ள நெகிழ்ச்சி அன்பு என்றும், முன்பின் அறியாதவர்கள்பால் துன்பத்தைக் கண்டு இரக்கங் கொள்வது அருள் என்றும் கூறப்படும். அத்தகைய அருட்பண்பு வளர, பொருள் தேவையாகும். அருள்புரிய செல்வம் தேவையாகும். இந்த கருத்துக்களை வள்ளுவர் அருளாகிய குழவி பொருளான செவிலித்தாயால் உண்டாகும் என்கிறார். அதனால் பொருள் இருந்தால் தான், அருள் எல்லாமே சிறக்கும் என்று தெரிகிறது. இதை வள்ளுவர்,

> அருளென்னு மன்பீன் குழவி பொருளென்னுஞ்
> செல்வச் செவிலியா லுண்டு. (குறள் 757)

என்று காட்டுகிறார்.

எவ்வளவு சிறப்பானக் குணங்களைப் பெற்று இருந்தாலும், அவர்களிடம் பொருள் இல்லாவிட்டால், எல்லாருமே இகழ்வார்கள். பொருள் உடையவர்களை எல்லாரும் பாராட்டிச் சிறப்புச் செய்வர் என்று வள்ளுவர்,

> இல்லாரை யெல்லாரு மெள்ளுவர் செல்வரை
> யெல்லாருஞ் செய்வர் சிறப்பு. (குறள். 752)

என்று கூறுகிறார் வள்ளுவர். செல்வம் எவ்வளவு சிறப்பும், உயர்ந்த இடத்தையும் பெற்றுள்ளது என்று சமுதாயத்தில் காண்கின்றோம். அதற்குப் பழமொழிகளும் வழங்குகின்றன. "பணம் பந்தியிலே குலம் குப்பையிலே" என்று சொல்வது உண்டு. குலம் என்பது

ஜாதியன்று. உயர்ந்த பண்புகள் அடங்கிய குடி என்ற பொருளாகும். அப்படிபட்ட உயர்குடி மக்களும் செல்வம் இன்றி வாழும் போது சீரழிந்து நிற்பர் என்பதுதான் பொருளாகும். அடுத்து 'ஈட்டி எட்டியவரை பாயும், பணம் பாதாளம் வரை பாயும்' என்று வழங்குவது உண்டு. கூர்மையுடைய ஈட்டியைச் செலுத்தும் போது பாயும் விரைவைக் காட்டிலும், பணத்தின் செல்வாக்கில் ஏற்படுகிற அதிகார வேகம் அதிகமானது என்பதே இந்த பழமொழியின் பொருளாகும்.

இந்த உலகத்தில் வாழ்தற்குப் பொருள் இன்றியமையாதது. அது இல்லையென்றால் வாழ்வே இல்லையென்றாகிவிடுகிறது. அது போல், அருள் இல்லார்க்கு வீடுபேறு இல்லை. அதாவது மேலுலகம் என்று கருதப்படுகின்ற இன்பநிலை அழியாத பேரின்பநிலை கிடைக்காது என்று கருதுகிறார்கள். இதனை,

''அருளில்லார்க் கவ்வுலக மில்லை பொருளில்லார்க்
கிவ்வுலக மில்லாகி யாங்கு'' (குறள். 247)

என்ற குறள் காட்டுகிறது.

செல்வம் நிலையாமை என்ற கருத்தைப் பல அறிஞர்கள் கூறியுள்ளதைக் காண்போம்.

பொருட்செல்வமானது பலவகைகளால் அழியக்கூடியவை. அந்த அழியும் வகைகளை வளையாபதி ஆசிரியர் கூறுகின்ற அழகினை நோக்குவோம். செல்வமானது ஆறுவகையில் அழியும். அவை வெள்ளம், மறதி, வேந்தர், நெருப்பு, தாயத்தார், கள்வர் என்று கூறப்படுகிற ஆறு வழிகளாலும் பொருள் உடையவனது கையினின்றும் மறைவாக ஒழிந்துபோகும் இயல்பு பெற்றுள்ளதாகும். துறந்த சான்றோர்கள் இந்தப் பயனற்ற பொருளை நாடாமல் பேரின்பப் பொருளை நாடுவர். அதற்குப் பல பெரிய துயரங்களைச் செய்யும் பிறவிப் பணியாகிய துன்பத்தை நீக்கி வாழ விரும்புவர். உலகப் பற்றைத் துறந்து பிறவிப் பேற்றை ஒழித்து நிலையான பேரின்ப பொருளைப் பெற முயலுவர் சான்றோர் என்பதே பொருளாகும். இந்த அரிய கருத்துக்களை,

" வெள்ள மறவி விறல்வேந்தர் தீத்தாயங்
கள்வரென் றிவ்வாறிற் கைகரப்பத் தீர்ந்தகலும்
உள்ளி ஏறு பொருளை யொட்டா தொழிந்தவ
ரெள்ளும் பெருந்துயர்நோ யெவ்வ மிகப்பதோ" (வளையாபதி.35)

என்று ஆசிரியர் கூறும் கவிதையில் காணலாம்.

பொருட்செல்வத்தை அழியும் செல்வமாகவும், அருட்செல்வத்தையும், கல்விச்செல்வத்தையும் அழியாத ஒன்ருகக் கருதி வருகின்றனர் சான்ருேர் எனலாம். அதனுல்தான் கல்விச்செல்வம் ஒவ்வொருவரும் பெற்று வாழவேண்டும் என்று எந்தக்காலத்திலும் எந்த இடத்திலும் வற்புறுத்தி வருகின்ற ஒரு செயலாகக் காணுகின்ருேம். அரசாங்கமும் அதற்கான முயற்சியைச் செய்து வருகின்றது. ஆனுல் அனைவரும் கற்றவராக இன்னும் காண முடியவில்லை. ஓரளவு முயற்சியில் வெற்றிபெற்று வருவது மகிழ்ச்சிக்குரியது, அவ்வளவுதான். சங்க காலத்து மன்னன் பாண்டியன் ஆரியப் படைகடந்த நெடுஞ்செழியன் கல்வியின் சிறப்பையுணர்ந்து அந்த அரிய செல்வத்தை எப்படிப் பெறவேண்டும் என்ற வழியையும் காட்டி இருக்கிருன். அவன் புவியாளும் அரசனுக மட்டும் இருந்து கூருமல், கவியரசனுக விளங்கி, சொல்லும் செயலும் காட்டி வாய்ந்த செந்தமிழ்ச் செம்மல் ஆவான். அவன் புறநானூற்றில் பாடிய பாடலில்,

உற்றுழி உதவியும் உறுபொருள் கொடுத்தும்
பிற்றைநிலை முனியாது கற்றல் நன்றே. (புறம். 183)

என்ற வரிகளில் கல்வியின் சிறப்பைக் காணமுடிகின்றது. மாணவர் ஆசிரியர்களிடத்து எவ்வாறு கல்வி பெறவேண்டும் என்பதை எடுத்துக்காட்டியுள்ளமை சிறப்பாக உள்ளது. இதை அழியாச் செல்வமாகக் கருதியே அனைவரும் பெறவேண்டும் என்று வற்புறுத்திக் கூறியுள்ளனர் என்று கருதுவது சிறப்பாகும்.

இங்குப் பொருட்செல்வத்தின் தன்மையைக் காணலாம். பெர்ருள் இல்லாவிட்டாலும் இழிவைத்தரும்; ஆனுல் அந்தப் பொருளைப் பெற்றுவிட்டாலோ உயிர்க்கே உலைவைக்கும் அளவிற்கு அச்சந்தருகிறது. அதைப் பெற்ருலும், நிலைத்திருப்பதும் இல்லை.

அதைப் பெற்று இருக்கும் பொழுதும் ஒருவித மயக்கம் (சோர்வு) இருக்கும். இப்படி எல்லா வகையிலும் துன்பத்தைத் தருகின்ற பொய்ப் பொருளைப் பற்றுமல், மயக்கொழிந்த சான்றேர்கள் வாழும் துறவொழுக்கமே உலகின்கண் சிறந்த செயலாகும் என்று கருதுவர். இந்த அரிய கருத்துக்களை,

இன்மை யிளிவா முடைமை யுயிர்க்கச்சம்
மன்னர் சிறிதாய் மயக்கம் பெரிதாகிப்
புன்மை யுறுக்கும் புரையில் பொருளைத்
தன்னு தொழிந்தார் துறவோ விழுமிதே. (வளை. 87)

என்று கவிஞர் காட்டும் சொற்சித்திரம் ஆகும். இந்தப் பாடலைப் படித்துப் பொருளுணரும் போது நமக்கே ஒருவகை மயக்கம் தோன்றும். பொருள் தேவையா? இல்லையா? என்ற கேள்வி எழும்.

உயர்ந்த குடிப்பிறந்தவரிடத்தும் இன்மையானது (வறுமையானது) இழிவுதரத்தக்க சொற்களைப் பிறக்கச் செய்து, சோர்வை உண்டாக்கும் என்பதை,

"இற்பிறந்தார் கண்ணேயு மின்மை யிளிவந்த
சொற்பிறக்குஞ் சோர்வு தரும். (குறள். 1044)

என வள்ளுவர் கூறுகின்றுர்.

இவ்வாறு பொருட்செல்வத்தைப் பற்றியும், அதன் சிறப்பையும், இழிவையும், அதனுல் ஏற்படும் இன்னல்களையும் பல அறிஞர்கள் கூறியுள்ளதைக் கண்டோம். அதே நேரத்தில் அச் செல்வம் இல்லாத போது ஏற்படும் நிலையையும் காட்டியுள்ளார்கள். இதன் விளைவாக நான் என்ன செய்வது என்று தெளிவு இல்லாமல் குழப்பம் ஏற்படலாம், பொருள் தேவை வாழ்வுக்கு. ஆனல், அது நிலையற்றது. சான்றேர்,

'நெடிய மொழிதலுங் கடிய ஊர்தலும்
செல்வம் அன்றுதன் செய்வினைப் பயனே
சான்றேர் செல்வம் என்பது.' (நற். 210)

என நற்றிணை கூறுகிறது.

துறவிகளுக்குப் பிறவிப்பேற்றைப் பெரிதாக நினையாமல் அதை ஒழித்து நிலையான பேரின்பச் செல்வம் அடைவர். இந்த நிலை எல்லோரும் ஏற்று வாழக் கூடியதா? என்று நினைக்கத் தோன்றுகிறது.

உழவு அதிகாரத்தில் வள்ளுவர் அழகாகக் கூறும் கருத்தினை நோக்குவோம். யாதொரு பொருளையும் விரும்பாது விட்டோம் என்று கூறும் துறவிகளுக்கும், உழவர் தம் தொழிலைச் செய்யாது இருப்பின் வாழ்வில்லை என்கிறார். அதாவது,

> உழவினார் கைம்மடங்கி னில்லை விழைவதூஉம்
> விட்டேமென் பார்க்கு நிலை (குறள் – 1036)

என்று காட்டுகிறார்.

பொருட்செல்வம் என்பது இடத்திற்கு இடம், காலத்திற்குக் காலம் மாறுபடுகின்றது. நகரங்களில் அலுவலகங்களில் உழைப்பிற்கு ஏற்ற ஊதியம். பணமாகக் கிடைக்கும். கிராமத்தில் உழைப்புக்கு ஏற்ற பொருட்கள் கிடைக்கின்ற பண்டமாற்றினால், தேவையைப் பெற முடிகின்றது. ஒருகாலத்தில் மாடு என்பதற்கே செல்வம் என்று பொருள் இருந்தது உண்மை. எத்தனை மாடுகள் உண்டோ, அவ்வளவு செல்வமுடையவர் எனக் கருதிவந்ததுண்டு. எனவே சாப்பாட்டுக்கு வழிகாட்டும் சோறு துறவிகளுக்கும் உண்டு அவர்களுக்கும் உழவு நடைபெறாவிட்டால் வாழ்வு இல்லையென்று குறிக்கிறார்.

இன்றைக்கு நாட்டில் செல்வம் என்பது எது என்றால், மக்கட் செல்வமேயாகும். நல்ல குழந்தைகள் நாட்டுக்குத் தேவை, அவை வளமாகவும், நலமாகவும், அறிவாகவும் இருக்க வேண்டும். அதனால் அளவாக ஒவ்வொரு குடும்பமும் இரண்டு, மூன்று குழந்தைகளுடன் நிறுத்திக் கொண்டு, அந்தக் குழந்தைகளை சிறப்பான முறையில் கண்காணித்து எல்லோரும் இந்நாட்டு மன்னர் என்ற கூற்றுக்கு இணங்க வளர்த்து, வீட்டுக்கும் நாட்டுக்கும் ஒளியுடைய கண்களாக வளர்க்கவேண்டும். அப்படி வளரும் குழந்தைகளே நாட்டின் செல்வமாகும்.

அகிலனின் நாவலில் துணைக் கதைப் பின்னல்

ப. விசயலட்சுமி
திருவனந்தபுரம்

துணைக்கதைப் பின்னல் என்பது (sub plot) முக்கிய கதைப் பின்னலின் ஒரு உள் அமைப்பாகும். இது முதன்மைக் கதைப் பின்னலோடு (Main plot) ஒட்டி நின்று கதை முழுமை பெறத் துணைசெய்யும். ஒட்டாமல் தனித்து நின்று கவர்ச்சி பெறும் நிகழ்ச்சிகளின் ஒருமைப்பாடோ, ஆசிரியர் கூறும் சமுதாயச் செய்தியோ இதன் வாயிலாகச் சிறக்கலாம்.

Theory of the novel (editor: Philipstevick) என்ற நூலில் ஆசிரியர், மாந்தர், செயல், எண்ணம் அல்லது கருத்து, இவை முதன்மை பெறுதலை அடிப்படையாகக் கொண்டு, கதைப் பின்னலைப் பிரித்துள்ளார். இவற்றை உணர்ச்சி சார்ந்த கதைப் பின்னல் (affective plot) மனம் கவரும் பின்னல் (Admiration plot), இரக்கத்தைத் தூண்டும் பின்னல் (Pathetic plot), கீழ்நிலைப்பட்ட பின்னல் (degeneration plot), படிப்பினைப் பின்னல் (education plot) என்றும் வகை செய்கிறார். இவ்வகைகள் துணைக்கதைப் பின்னலுக்குப் பொருந்துமா எனவும், துணைக்கதைப் பின்னலுக்கும் முதன்மைப் பின்னலுக்குமுள்ள தொடர்பினைக் காண்பதுவுமே இக்கட்டுரையின் உள்ளடக்கமாகும்.

அகிலனின் 'பெண்', 'துணைவி', 'வாழ்வு எங்கே', 'புது வெள்ளம்', 'வேங்கையின் மைந்தன்', 'எங்கே போகிறோம்' என்னும் ஆறு நாவல்களில் துணைப்பின்னல் அமையுமாற்றலைக் காண்கின்றேன்.

1. **உணர்ச்சி சார்ந்த கதைப் பின்னல்** (affective plot) என்பது கதைமாந்தரில் ஒருவர் இன்னொருவரைப் பற்றி அறிந்து கொள்ளாமலிருக்கும்போது, ஏதாவது ஒரு சூழலில் உணர்ந்து கொள்ளலாகும். கதை மாந்தரின் மனமாற்றத்திற்குரிய சூழலைப் 'பெண்' நாவலில் காணலாம். நாட்டுப்பணியில் பங்கேற்ற கணவனோடு, முரணிய வத்சலா, ஒரு மாறுதலுக்காகத் தோழி சுபத்திராவின் கிராமத்திற்குச் செல்கிறாள். முதன்மைப் பின்னலில் சிக்கல் நிகழ்ந்து. வேகம் தணிக்க இன்னொரு கதை அமைப்பு உருவாகிறது. கிராமப்பணி செய்யும் சுபத்ரா குடும்பத்தினரிடம் கிராமத்து மக்கள் காட்டும் அன்பும் மதிப்பும் வத்சலாவின் மனதை மூடியிருந்த போலிப்பெருமை என்னும் திரையைக் கிழித்தெறிகிறது. சுபத்ராவின் இணைந்த இல்லற வாழ்க்கை, கணவனைப் பிரிந்த வத்சலாவின் உள்ளத்தில் தாபத்தை ஏற்படுத்துகிறது. அவள் மனந்திருந்துகிறாள். முக்கிய கதை மாந்தரின் மனப்போக்கில் மாறுதலை உளவாக்கி, குணத்தில் புதிய மாற்றத்தை உண்டாக்கும் இத்துணைக் கதைப் பின்னல் முக்கிய கதை முழுமை பெறத் துணை செய்யும். 'துணைவியில்' ஜம்புலிங்கம் மனைவியைத் துன்புறுத்துகிறான். மனைவி மன்னித்துவிட, அவன் இறுதியில் திருந்துகிறான். ஒருவர் உள்ளம் திருந்துமாறு இத்துணைப் பின்னல் காட்டப்படுகிறது.

2. கதைமாந்தரின் பண்புகள், செயலார்வங்கள், இவை சிந்தனைக்கு இடமளித்து, பிறரது மதிப்பில் உயர்ந்து செல்லுவதே **நலம் பாராட்டும் கதைப் பின்னல்** (admiration plot) ஆகும். 'வாழ்வு எங்கே'யில் துணைப்பின்னல்கள் வளர்ச்சியடைந்து, ,புது வெள்ளத்தில்' உச்சநிலையை எட்டுகின்றன. 'வாழ்வு எங்கே'யில் ராதையின் தோழியாக இடம்பெறும் பத்மினி பின்னர் கதைப் போக்கில் தனிச்சிறப்புப் பெறுகின்றாள். நடராஜன்–பத்மினியின் செயலார்வங்களைக் காட்டுகிறது. இத்துணைப் பின்னல் விலாஸினியின் மகன் கோபுவைக் கவனிக்கும் பத்மினியின் தாய்மைப்பரிவு கணவனைப் பிரிந்திருக்கும் விலாஸினியின் குணப்போக்கில் மாறுதலை ஏற்படுத்துகிறது. மேலும் கதைத் தலைவி ராதாவுக்குத் துணையாக நிற்கிறாள். கைம்பெண்ணான பத்மினி தனக்காகவும் விலாஸினிக்காகவும், தந்தையிடம் வாதாடும் துணிவு, நடராஜ

னிடம் அன்பு கொள்ளுதல், இவையனைத்தும் கதையமைப்புக்கு உயிரூட்டுகின்றன. நடராஜன் சாதிப் பிரச்சனைகளை எதிர்த்து பகுத்தறிவு கருத்துக்களைக் கொண்ட 'புதுவழி' என்ற நூலை வெளி யிடுகின்ருன். நடராஜன்-பத்மினி பற்றிய துணைக்கதைப் பின்னல் தனித்து நின்று கவர்ச்சி பெறுகிறது. இன்னொரு உள் அமைப்பாக (inner sub plot) அலமேலு, ரோகிணி, பிருந்தாவின் கதையும் கூறப்படுகிறது. ஒரு சமுதாய அமைப்பைக் காட்டவே இவர்கள் வாழ்க்கை காட்டப்படுகிறது. பணத்தால் எதையும் விலைக்கு வாங்கலாம் என நினைக்கும் தாய் அலமேலு, தமக்கை ரோகிணி, இவர்களை விட்டுத் தனியே செல்கிருள் தங்கை பிருந்தா. ஒரு மணவாழ்வைத் தேர்ந்தெடுக்கிருள் பிருந்தா. ஒரு செய்தியை உணர்த்தவே இக்கதை அமைப்பு தரப்படுகிறது. முக்கிய கதைப் பின்னலுடன் ஒட்டாமல் நிற்கிறது.

3. புது வெள்ளத்தில் நாடகக்கலைஞனை குருசாமியின் கதை இன்னொரு கதைப்பின்னலாகிறது. உண்மையானகலை உணரப் படாது பணமதிப்பு உயர்ந்துவரும் இவ்வுலகில் பல துன்பங் களுக்கிடையே கலையை வளர்க்கிருன் குருசாமி. பசித்துன்பம் தணிந்த பின்னரே வாழ்வியல் இன்பங்களுக்கு இடமளிக்க நினைக்கிருன் குருசாமி. இதைப் புரிந்து கொள்ளாத சுகுணு அவனை விட்டு நீங்குகிருள். ஏமாற்றத்தின் விளைவாக, வேருெரு வனுடன் தொடர்புகொண்டு தாயாகின்ருள். அவள் காதலன் விட்டுச்சென்ற குழந்தைக்குத் தந்தையாக முன்வருகிருன் குருசாமி. தவற்றைக் காலந்தாழ்த்தி உணர்ந்த சுகுணு புதுவாழ்வு வாழ விரும்பாது இறக்கிருள். **இரக்கத்தைத் தூண்டும் துணைப்பின்னலாக** (pathetic sub plot) இது முடிகிறது. இன்றைய சினிமாவின் போலிச் செல்வாக்கால் சமூகத்தில் சுகுணு போன்ற பெண்கள் பகட்டில் மயங்கி வழிபற்றுத் தவிக்கும் இக்கதை படிப் போரின் மனதை நெகிழச் செய்கிறது; இரக்கத்தைத் தூண்டுவன வாக உள்ளது. சமுதாயத்தில் கீழ்மட்டத்திலுள்ளோர் வாழ்க்கைப் போராட்டமான ரிக்ஷாக்கார முனியாண்டி – வேலம்மாளின் கதை யும், இவ்வமைப்பில் உட்படும். மாணிக்கம் பொருள் லாபத்தைப் பெருக்கக் கையாண்ட குறுக்கு வழிகள், ஏழை வேலம்மாளின் உயிரைப் பலி வாங்குகிறது. வேலம்மாளின் மரணத்தைத் தொடர்ந்து கதைத் தலைவனுகிய முருகையன் மாணிக்கத்திட

மிருந்து வேறுபட்டுப் பிரிந்து செல்கிறுன். முக்கிய கதை அமைப்பில் பல பிரச்சனைகளின் உச்சகட்டமாக இத்துணைப் பின்னல் பொருந்தி நிற்கிறது. இக்கதைப் பின்னலில் கடைசி நிகழ்ச்சி முன்னதைப் போல் தனித்து நிற்காமல் முக்கிய கதைப்பின்னலில் ஊடுருவி நிற்கிறது.

4. ஒருவன் தான் கொண்ட ஆசைகள் கனவுகள் நிறைவேருமல் செய்கையில் விரக்தி கொண்டவனுகவோ, பழிவாங்கும் இயல்பினனுகவோ மாறலாம். இதனைக் கீழ்நிலை நோக்கிய கதைப் பின்னல் (degeneration plot) என்பர். 'வேங்கையின் மைந்தனில்' வீரமல்லனின் கதை ஒரு துணைக்கதைப் பின்னலாகும். இளங்கோவின் நண்பனுன வீரமல்லன் நண்பனின் புகழ், நன்மதிப்பு கண்டு பொருமை கொள்கிறுன். ஈழத்துப் போரில் தான் பங்கேற்று மன்னர் இராசேந்திரரின் அன்புக்குப் பாத்திரமாகர்ததும் காழ்ப்புணர்ச்சியை வளர்த்துவருகிறது. சோழர்கள் பாண்டியர்களுடன் நடத்திய போரில் தன்னை இறந்ததாகக் காட்டிக் கொண்டு பாண்டியர்களுடன் சேர்கிறுன். அவனது நாடாளும் ஆசைக்குத் தூபமிடுகிருர் சுந்தரபாண்டியன். இளங்கோவின் காதலியாகிய ரோகிணியை அடையவேண்டும் என்று எண்ணுகிறுன். மன்னர் மகிந்தருக்குக் காசிபனைச் சந்திக்க வழி செய்கிறுன் வீரமல்லன். அவரது நம்பிக்கைக்கு உரியவனுகிறுன். இவனது செயல்களுக்கு அடிப்படைக் காரணம் தனது ஆசைகள் நிறைவேறவேண்டும்; இளங்கோவைப்போன்று பிறரின் புகழ்ச்சிக் குரியவனுக வேண்டும்; நாடாளும் அரசனுக வேண்டும் என்று விரும்பியதே ஆகும். இவ்வெண்ணம் நிறைவேருமையால் இளங்கோவிடம் கொண்ட பொருமை சோழநாட்டுக்கெதிரே வன் செயல்களைச் செய்யத் தூண்டுகிறது. இறுதியாகச் சோழநாட்டை வெள்ளத்திலாக்கும் படியாகச் சோழகங்க ஏரியின் வசந்த மண்டபத்தூணை இடித்துத் தள்ளுகிறுன். இளங்கோவுடன் மோதுகின்றுன். இறுதியில் இளங்கோவின் பெருந்தன்மையை உணர்கிறுன். தன் தவற்றுக்குப் பரிகாரமாக இளங்கோவின் கொடும்பாளூரை எரிக்கும் தீயில் குதித்து, ரோகிணியைக் காப்பாற்றுகிறுன். தனி மனிதனின் தாழ்வு மனப்பான்மை, பிறரது வளர்ச்சியில் கொண்ட பொருமை ஒருவரைக் கீழ்நிலைக்கு இழுத்துச் சென்று தாய்நாட்டுக்குத் துரோகம் செய்யத் தூண்டுகிறது.

5. அண்மைக்கால வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப உலகத்தோடு ஒட்ட எண்ணங்களில், கருத்துக்களில் மாற்றம் விளைவித்து நிற்பது படிப்பினைத் துணைப் பின்னல் (education plot). காந்தியத்தையும் மார்க்கிசத்தையும் இணைக்கும் 'எங்கே போகிறோம்' நாவலில் மார்க்கிசப் பிரதிநிதிகளாக கணேசனையும் பாரதியையும் படைப்பார் ஆசிரியர். கணேசனுடனுள்ள மணம் பற்றி காந்தியவாதியான தந்தையிடம் அனுமதி பெற வாதாடும்போது சில கருத்துரைகளைப் பகர்கின்றாள் பாரதி. வன்முறை என்பது ரத்தம் சிந்துவது மட்டுமல்ல, ஆத்மாவில் ரத்தம் சொட்ட சொட்ட அடுத்தவன் உயிரைக் காசுக்காகப் பறிக்கும் அவலங்களும் வன்முறையாகும் என்கிறாள். அமைதியான வழியில் சமுதாய அமைப்பில் மாற்றம் ஏற்படாவிடில் பொதுவுடமைப் புரட்சி நடத்தியாவது, வெற்றி காண விரும்புகின்றனர் பாரதியும் கணேசனும். பாரதியின் தம்பி சுபாஷ் பெயருக்கேற்ப செயல்களில் துணிந்து நிற்கிறான். பத்திரிகை தர்மம் என்ற பெயரில் மூன்றாந்தரமாகப் பத்திரிகை நடத்தும் பஞ்சுவைக் குத்திவிட்டுச் சிறை செல்கிறான். இவர்களைக் கொண்ட ஒரு கதை அமைப்பு இந்நாவலில் உருவாகிறது.

தொடக்கத்தில் கதை நிகழ்வுகளுக்கும் பாத்திர உணர்வு மோதல்களுக்கும் இடமளித்துப் பின்னர் சமுதாயச் சூழல் வரையிலும் இக்கதைப் பின்னல்கள் காட்டப்படுகின்றன. பெண் துணைவி, நாவல்களில் துணை மாந்தரால் முக்கியமாந்தரின் மன மாற்றத்தை விளைவிக்க ஒரு துணைக் கதைப் பின்னல் உருவாகிறது. 'புதுவெள்ளத்தில்' கலை உலகின் பிரச்சனைகளைத் தருவதாகவும் ஒரு சமுதாய வர்க்கத்தாரின் வாழ்க்கையை எடுத்துரைப்பதாயும் நிற்கின்றன. 'வாழ்வு எங்கே' நாவலில் தனித்து நின்று கவர்ச்சியாகவும் 'வேங்கையின் மைந்தனில்' மனிதனின் உணர்வின் ஒரு கோலமாகவும், 'எங்கே போகிறோமில்' சமுதாய மாற்றங்களைச் சுட்டும் கொள்கையின் ஒரு பாகமாகவும் இத்துணைப் பின்னல்கள் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றால் துணைக்கதைப் பின்னல் ஒரு பயனைத் தந்து நிற்கிறது என்ற கருத்து வலியுறுத்தப்படுகிறது.

மந்தரையின் தந்திரம்

கு. விவேகானந்தன்
டாக்டர் அம்பேத்கார் அரசினர் கல்லூரி, சென்னை

உணர்ச்சி வயப்படும்போது அறிவு விடுமுறை எடுத்துக் கொள்கிறது. மறுதலையாக, அறிவு வயப்படும்போது உணர்ச்சி மங்கிவிடுகிறது. இவ்வுண்மை அறிந்த கம்பனுடைய கூனி நுணுக்கமாகத் தந்திரம் ஒன்றைக் கையாண்டு தன் கருத்தை முற்றுவிக்கிருள்.

இராம காதையின் முதல் திருப்பம் கூனி வாயிலாக உண்டா கிறது. கைகேயி தெய்வக் கற்பினுள்; இராமனை வளர்த்தவள்[1]; அவனிடத்து மகன்மைக் காதலுடையவள். தூங்கும்போதும் அவள் முகத்தில் அருள் பொழிகிறது.[2] இத்தகைய தூமொழி மடமான் தூய சிந்தையும் திரிகிறது.

'இராமன் நாளையே பூமகள் கொழுநனுய் புனையும் மௌலி'[3] என வள்ளுவன் பறைசாற்றிக் கூறியதும் கூனி துடிக்கிருள். மாற்றியமைக்க முற்படுகிருள். கைகேயியே தக்க கருவி எனத் தேர்கிருள். செல்வாக்கைப் பயன்படுத்துகிருள். கைகேயி இராம னிடத்து வைத்துள்ள பாசத்தை வேரோடு அறுக்க தந்திரமாகச் செயற்படுகிருள்.

தந்திரத்தின் முதற்கட்டம் கைகேயியின் கவனத்தை இராம னிடத்துள்ள உணர்ச்சி நிலையிலிருந்து தன்னல அறிவு நிலைக்கு மாற்றுவது. இரண்டாவதாக அவ்வறிவைக் குழப்புவது. மூன்ருவது குழப்பத்தில் தவருக முடிவெடுக்கச் செய்வது. இறுதியாக மீண்டும்

கவனத்தை அறிவிலிருந்து உணர்ச்சிக்கு மாற்றுவது. இந்நான்கு நிலைகளில் தந்திரம் செயற்படுகிறது.

கைகேபி கவனம் இராமன்பால் கொண்ட மகன்மைக் காதல் வழிப்பட்டுள்ளது. இஃது உணர்ச்சி நிலை. இந்நிலையிலிருந்து திசை திருப்பி அறிவுக்கு மாற்ற முதல் கட்டப் பணியைத் தொடங்குகிருள் மந்தரை. ஆசிரியர்கள், சரியாகப் படிக்காத மாணவர்களை அச்சுறுத்த வரப்போகும் தேர்வைப் பற்றி எடுத்துக் கூறி எச்சரிப்பது போல மந்தரை உறங்கும் கைகேயியை எழுப்பித் துயில் கலைவதற்குள், 'பேரிடர் பிணிக்க நண்ணவும் உணங்குவாயல்லை, நீ உறங்குவாய்'[4] எனக் கடிந்து கொள்கிருள். காப்பியத்திலுள்ள இந்த இடம், சூழல் முதலியன, தன் மனைவியின் ஊடல் தீர்க்க விரைந்து சென்ற பாண்டியனைப் பொற்கொல்லன் பயன்படுத்திக் கொண்ட வித்தையை நினைவூட்டுகின்றன. கைகேயி, பாண்டியன் போல அவசரப்படவில்லை. 'இராமனைப் பயந்த எற்கு இடர் உண்டோ?[5] என அமைதியாகப் பதிலுரைக்கிருள்.

கொடுமனக் கூனி தன் முதல் கணை முறிந்ததும் அடுத்து இன்னொரு அம்பை எய்கிருள். 'வீழ்ந்தது நின் நலம்; திருவும் வீழ்ந்தது.வாழ்ந்தனள் கோசலை மதியினல்'[6] என்பது இரண்டாவது சொல்லம்பு. 'மதியினல்' என்பதன் மதிநுட்பத்தை என்னென்பது? கள்ளவிழ் கோதையை இதுவும் ஒன்றும் செய்யாமல் நழுவிப் போய்விடுகிறது. இப்போதிருப்பதைவிடக் கோசலைக்கு இன்னும் என்ன உயர்ந்த வாழ்வு வரவிருக்கிறது? – என மெல்லக் கேட்கிருள். 'கோடிய வரிசிலை இராமன் கோமுடி சூடுவன் நாளை; வாழ்வு இது'[7] என மந்தரை பகர்ந்ததும் வேற்றுமையுருத கேகயன் மடந்தை நன் மணி மாலை ஒன்று நல்குகிருள். கூனி பரிசு பெற வரவில்லை. கருமமே கண்ணுகிருள்; துடிக்கிருள்; நடிக்கிருள். மாலையை வீசி எறிகிருள். 'பேதை நீ பித்தி; நிற் பிறந்த சேயொடும் மாதுயர் படுக'[8] என வசை பொழிகிருள். வசையம்பு பட்டதும் இராமனை வளர்த்த பரந்த உள்ளம் பரதனை பெற்ற உள்ளமாகச் சுருங்குகிறது. கூனிக்கு இதுவே முதல் வாயில். மெல்ல நுழைகிருள். மேலும் போதிக்கிருள். கைகேயி நாட்டின் முதற் பெண்மணி.[9] அவள் மகன் பரதன் அரசுப் பயன்

நுகராமல் வருந்துவதைவிட இறப்பதே மேல் - எனக் கிளறி விடுகிருள். பரதன் அல்லற் கடலில் அழுந்துவான் என்றதும் பெற்றமனம் இளகி விடுகிறது. கூனி இன்னும் சூடுபடுத்துகிருள். 'அரசரில் பிறந்து பின் அரசரில் வளர்ந்து அரசரில் புகுந்து பேரரசி யான நீ துயர்க் கடலில் வீழ்கின்ருய்; உரை செயக் கேட்கிலே; உணர்தியோ?'[10] என மந்தரை கேட்டதும் கைகேயிக்குத் தன்னல அறிவு தலையெடுக்கிறது. கூனியின் நாவன்மையே அவள் தந்திரத்தின் முதல் கட்டத்தை நிறைவேற்றுகிறது.

இவ்வாறு, உணர்ச்சியிலிருந்து கவனத்தை அறிவுப் பக்கம் மாற்றிய பிறகும் அவளறிவு தெளிவாக உள்ளது. 'குலத்து உரிமையை மனு முதல் மரபை செயிர் உற, புலைச் சிந்தையால், என் சொனுய்? தீயோய்!'[11] எனச் சினந்து பேசுகிருள். இதுவே கூனிக்கு முதல் வெற்றி. அத்தகைய குல மரபு இல்லையெனில் தன் மகன் நாடாளலாம் எனும் தன்னல ஆவல் தலையெடுத்து விட்டது. ஆனுலும் அறம் அவளைத் தடுக்கிறது. 'வரன் முறை திறம்புதல் வழக்கோ?'[12] என வினவுகிருள். இல்லை என அறிந்து, நீதி அல்லவும் நெறி முறை அல்லவும் நினைந்தாய்; ஆதலின் அறிவு இலி! அடங்குதி, போதி!'[13] என விரட்டுகிருள்.

கவனம் அறிவு வயப்பட்டும் கைகேயி நல்லதை நாடுகிருள். ஆதலால் மந்தரை குழப்புதலாகிய இரண்டாவது கட்ட வேலை யைத் தொடங்குகிருள். 'மூத்தவனுக்கே அரசு எனக் குலமுறை நடைமுறையில் உள்ள போது வயதில் பெரிய தயரதன் உயிருடன் இருக்கையில் அவனைவிட இளையனுன கடல் வண்ணனுக்கு ஏன் முடி சூட்ட வேண்டும்?' என்றும், 'இளையனுன இராமனுக்குச் சூட்டுவது எனத் தீர்மானிக்கும்போது அவனைவிட இளையனுன பரதனுக்கு ஏன் சூட்டக் கூடாது?' என்றும் மதி நுட்பமுடன் கேட்கிருள். தயரதன் உயிரோடு இருக்கும் போது இந்தப் பிரச்சனை ஏன் எழுந்தது? எனவும், அதற்குப் பின்னணியாக ஏதேனும் சூழ்ச்சி இருக்குமோ? எனவும் குழப்பமடைவது இயல்பு. அடுத்தடுத்து மந்தரை தன் சொல்வன்மையால் கைகேயியை மேலும் குழப்பமடையச் செய்கிருள். 'பெறல் அருந்திரு பெற்றபின் சிந்தனை பிறிதாம்' என வாழ்க்கைத் தத்துவம் உபதேசிக்கிருள். முதல் பெண்மணித் தானம் பறிபோய் விடும்; கோசலை கை ஓங்கி

விடும், இன்று வாரி வழங்கும் வள்ளன்மை நாளை வர்டி விடும் – என்றெல்லாம் வரப் போகும் தாழ்ச்சியை எடுத்துக் காட்டுகிருள்.

இங்ஙனம் குடும்பத்தின் தாழ்வை உணர்த்தியதோடு மந்தரை அமையவில்லை. அரசியல் வீழ்ச்சியையும் எடுத்துரைக்கிருள். அதுவும் பிறந்த வீட்டு அரசியலைப் பேசுகிருள். 'உன் தந்தை கேகயனுக்குப் பகைவர் பலர். அவருள் சனகன் முதற் பகைவன். கோசலை நாட்டரசன் உன் கணவன் தயரதனுல், சனகன் பகை தணிந்துள்ளான். தயரதன் போய் இராமன் அரசேற்ருல், அவன் மாமன் சனகனுடைய கை ஓங்கும். உன் தந்தையின் நிலைமை என்னவாகும்? சிந்தித்துப் பார்?' — என்றெல்லாம் வெளிநாட்டுக் கொள்கைகளை விரிவாகப் பேசுகிருள். மந்தரையின் மதிநுட்பம் மலை போலக் காட்சி தருகிறது. இராமனுக்குப் பிறகு அரசு இலக்குவனுக்குப் போகுமேயன்றிப் பரதனுக்கு வராது என்பதை யெல்லாம் கூனி எடுத்துரைக்கிருள். இப்படிப்பட்ட பயங்கர விளைவுகள் வரக்கூடும் என்ருல் யார்தான் குழப்பம் அடையமாட்டார்கள்? கைகேயியின் மனம் குழப்பத்தில் ஆழ்கிறது. எனவேதான் கம்பனும் 'தூய சிந்தையும் திரிந்தது.'[14] எனப் பாடுகிருன்.

இக்குழப்பத்தில் தவருன முடிவை எடுக்கச் செய்ய வேண்டும். இது தந்திரதின் மூன்ருவது கட்டம். முதல் இரு கட்டங்களை நிறைவேற்ற அரும்பாடு பட வேண்டியிருந்தது. பாதி வழிக்கு வந்த பிறகு முழு வழிக்கும் வாராமல் பின்னேக்கிப் போவது எங்கும் கிடையாது. கூனிக்கு வேலை எளிதாகிவிடுகிறது. 'அனைய தன்மையள் ஆகிய கேகயன் அன்னம் வினை நிரம்பிய கூனியை விருப்பமுடன் நோக்கி எனை உவந்தனை; இனியை என் மகனுக்கும்; அவன் நீள்முடி புனையும் வகை புகலுதி'[15] என ஆலோசனை கேட்கிருள். 'என் பேச்சைக் கேட்டு நடந்தால் உலகம் ஏழும் ஏழும் உன் ஒரு மகற்கு ஆக்குவேன்'[16] என்பது கூனியின் பதில். மூன்ருவது நிலையாகிய குழப்பத்தில் தவருன முடிவு எடுக்கும் கட்டம் நடந்தேறுகிறது. இரண்டு வரத்தையும் கேட்குமாறு முடிவு சொல்லியதும் கூனியை 'உவந்து உயிர் உறத் தழுவுகிருள்.'[17] மகிழ்ச்சிக் கடலில் மிதக்கிருள். காரியம் கைகூடி விட்டதாகவே நினைத்து, 'தரைக்கு நாயகன் தாய் இனி நீ'[18] என மந்தரையைப் புகழ்கிருள்.

மூன்றிலும் வென்றுவிட்ட மந்தரைக்கு நான்காவது கட்டப் பணி தானாகவே நடக்கிறது. மீண்டும் கைகேயி கவனம் அறிவிலிருந்து உணர்ச்சிக்கு மாறிவிடுகிறது. செயலுருவம் எடுக்கிறது. அதாவது உணர்ச்சி வயப்படுகிறாள். இவ்விரண்டு வரங்களையும் நிறைவேற்றுவேன்; இல்லையெனில் செத்துமடிவேன்'[19] எனச் சூளுரைக்கிறாள். தலைவிரி கோலம் துணை செய்கிறது. கைகேயி சூழ்வினைப் படலம் தொடர்கிறது.

அடிக் குறிப்புகள் :

1 கைகேயி சூழ்வினைப்படலம் பாடல் 101.

2 மந்தரை சூழ்ச்சிப்படலம் பாடல் 50.

3 ,, ,, ,, 33. பாடல் எண்கள் சென்னை கம்பன் கழகப் பதிப்பில் உள்ளபடி.

4 மந்தரை சூழ்ச்சிப்படலம் பாடல் 53.

5 ,, ,, ,, 55.

6 ,, ,, ,, 56.

7 ,, ,, ,, 58.

8 ,, ,, ,, 62.

9 முதற் பெண்மணி– 'First Lady of the Nation!

10 மந்தரை சூழ்ச்சிப்படலம் பாடல் 69.

11 ,, ,, ,, 72.

12 ,, ,, ,, 74.

13 ,, ,, ,, 75.

14 ,, ,, ,, 85.

15 ,, ,, ,, 87.

16 ,, ,, ,, 88.

17, 18 ,, ,, ,, 91.

19 ,, ,, ,, 92.

அனிச்ச அடி நாடகத்தில் சங்க இலக்கியக் கூறுபாடுகள்

வ. விஜயகப்பெருமான்
திருவனந்தபுரம்

மனோன்மணீய நாடகத்தை அடியொற்றி எழுதப்பட்டது அனிச்ச அடி என்னும் நாடகம். ஆயினும் நாடகத்தைப்படிக்கும் நண்பர்கள் இதில் மனோன்மணீயத்தின் சாயலைக்காட்டிலும் சங்க இலக்கியத்தின் தோற்றமும் சிலம்பின் நிழலுமே மிகுதியாகக் காண்பார்கள்.

நன்னன் என்னும் மன்னன் பெண் கொலைபுரிந்தான் என்ற செய்தியைக் குறுந்தொகை 292-ம் பாடலில்வரும் அடிகளால் அறியலாம்.

"ஒன்பதிற் றொன்பது களிற்றோடவணிறை
பொன் செய் பாவை கொடுப்பவும் கொள்ளான்
பெண் கொலை புரிந்த நன்னன் போல"

என்பன அவ்வரிகள். ஆக, அனிச்ச அடியின் கருவே சங்க இலக்கியப் பாடல்தான். நன்னன் என்னும் மன்னன் வாழ்ந்தான் என்பது உண்மை. பெண் கொலைபுரிந்தான் என்பதும் உண்மை. ஆனால் இதைப் பின்னிப்பெரிதாக்கி எழுதும் அனிச்ச அடியின் சிற்சில நிகழ்ச்சிகள் மெய்யுரையல்ல. ஆகவே இதன் கதையைப் புனைந்துரை என்று கூறுவதில் தவறில்லை.

"மெய்யுரை தன்னோடு வேற்றுமை சிறிதுறப்
பொய்யுரை கலந்து புனைந்துரைப்பதனை
புனைந்துரையாகப் பொறித்தனர் ஆன்றோர்"

என்பர் சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார்.

முன்னோர் மொழி பொருளே யன்றி அவர் மொழியும் பொன்னே போற் போற்றுவன புலவர் மரபு. ஆசிரியர் பழம்பெரும் சங்கத் தமிழிலக்கியங்களில் ஊறித் திளைத்தவர். ஆக, அவர் நாடகத்தில் முன்னோர் மொழிகளைக் காண்பதில் வியப்பில்லை.

"கார் நறு நீலக் கண்ணுய் யாற்றின்
நீர்க்கொடை ஏற்றி நீ யொன்று பாடித்தை"

என்பது போன்ற வரிகள் சங்க இலக்கிய (கலித்தொகை) நடையினைப் பின்பற்றி எழுதுவதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு.

"வானோக்கி வாழும் உலகெல்லாம், மன்னவன்
கோனோக்கி வாழும் குடி"

என்னும் திருக்குறட்பாடல், (செங்கோன்மை 542)

"வானோக்கி வளருமுயிர்; குடியெல்லாம்
கோனோக்கி வாழ்கின்ற குறிப்புடைய என்பரால்"
(I (iii) 53–54)

என்னும் அனிச்ச அடி வரிகளில் அப்படியே வருவதைக் காணலாம்.

குறுந்தொகைக் கதையின் கருமட்டுமன்று; உவமைகள் பலவும் அதனின்று எழுத்தாளப்படுகின்றன. ஓர் உதாரணம்; காதல் வீணே கழிவதற்கு, "கன்றும் உண்ணது கலத்தினும் படாது நல்லான் தீம்பால் நிலத்துக்காஅங்கு" என்று ஒரு தலைவியின் வாய்மொழியாகக் குறுந்தொகை உவமை கூறுகின்றது. நறவுப் பட்டினத்தில் அருளாழியது உண்மைப்பெயரும் மறைவும் வெளிப்படின் பயனின்றிப்போகும் வாழ்வுக்குக் கவிழ்த்த பாற்கலத்தையே உவமை கூறுகின்றார் ஆசிரியர்.

அனிச்ச அடியின் தோழி மான்விழி, அருளாழிக்கு அவள் காதலை உணர்த்தாதிருப்பது நன்றன்று என்று வாதிடுகிறாள். "உன் காதலை உணர்த்தாவிட்டால் அருளாழி தன் வஞ்சினத்தை முடிக்கும் கருத்திலே முழ்கியிருப்பானே யன்றி உன்னை நினைக்க மாட்டான். ஏனென்றால் கடமையே ஆடவர்க்கு உயிர் என்ற பண்பாட்டில் ஊறியவன் அவன்" என்று எடுத்துரைக்கின்றாள்

மான்விழி. இவ்விடத்தில் "வினையே ஆடவர்க்குயிரே' மாணிழை மனையுறை மகளிர்க்கு ஆடவர் உயிர்" என்று குறுந்தொகைப் பாடலின் அடிகளை எடுத்தாள்கின்றார் புலவர்.

முதல் அங்கம் முதற்களம் எல்லா நாடகங்களிலும் மிக முக்கியத்துவம் பெறுவது. ஏனெனில் முக்கியமான பாத்திரங்கள் எல்லாம் ஒருங்கே அறிமுகப்படுத்தப்படும் காட்சி இது. கதையின் போக்கு எவ்வாறு அமையும் என்பதனை அறியும் அடித்தளமும் இது. ஆய் எயினன் தனதுமகள் வயிறுவாய்த்தாள் என்று அணிவலை மூலம் அறிந்ததும், சுரும்பார்குழலியின் திருமணக் காட்சிகள் அவன் கண்முன் பலிச்சிடுகின்றன.

"வயிறு வாய்த்த செயிரிலா மகளிர்
நெல்லும் மலரும் நிரைத்துத் தூவி
சொல்லும் பொருளும் ஆமெனப் பிணைவீர்
உற்ற கடமைகள் ஒருவாது பேணி
பெற்றோர் பெட்கும் பிணையை ஆகென" (I-1-78-84)

வாழ்த்தினர். புலவர் பழனி இதனைப்

"புதல்வர்ப் பயந்த திதலையவ் வயிற்று
வாலிழை மகளிர் நால்வர் கூடிக்
கற்பினின் வழாஅ நற்பல உதவிப்
பெற்றோற்பெட்கும் பிணையை யாகென"

வாழ்த்திய அகநானூறு 86-ம் பாடலை நினைத்தே பாடியுள்ளார் என்பது வெள்ளிடைமலை.

உலகில் துன்பம் நேரும்பொழுதுதான் மனிதன் கடவுளையும், உலக வாழ்க்கையின் தத்துவ உள்ளடக்கங்களையும் எண்ண முற்படுகின்றான். மனைவியை இழந்த அருளாழி கையற்ற நெஞ்சினனாய் மறுகி நிற்கின்றான். அப்போது அவனைத் தேற்ற வந்த கணியன் கீரன் வாயிலாகப்புலவன் பாடுவதற்குப் புறநானூற்றில் பொதுவியல் திணையுள் பெருங்காஞ்சித்துறையாகப்பக்குடுக்கை நன்கணியார் பாடியுள்ள,

" ஓர் இல் நெய்தல் கறங்க ஓர் இல்
ஈர்ந்தான் மழவின் பாணிததும்ப" என்னும் வரிகள்தான்

நினைவுக்கு வருகின்றன.

" சாப்பறை ஓர்பால் கறங்கவும் சான்றோர்
நாப்பறை வாழ்த்த நன்முழவொலித்தலும்"

என்று ஒலிக்கின்றது அவரது நா.

"யாதும் ஊரே யாவருங் கேளிர்" என்றும், "நீர்வழிப்படூஉம் புணைபோல் ஆருயிர் முறைவழிப்படூஉம்" என்றும் பாடிய கணியன் பூங்குன்றன் கருத்து நன்னனது தனி மொழிவாயிலாக வெளிப் படுகின்றது. செந்தில் அலைவாய் மணலினும் நீடு வாழ்க என்று வாழ்த்திய வாழ்த்தொலி, "கூர்வேல் நுதிக்குயிர் கொடுத்தவர் தொகையோ ஆர்கடல் மணலை எண்ணி அலப்பதாம்" என்ற அவலச்சுவையைப் பிரதிபலிக்கின்றது அனிச்ச அடியில்.

அகப்பொருள் இலக்கியம் கதையின் கருவாகப்பயன்பட, புறப்பொருள் இலக்கியம் நாடகத்துள் மற்றொரு நாடகத்தினைப் புனையத் துணைபுரிகின்ற பேகன் கண்ணகி கதை நான்கு புலவர்கள் தலையீட்டினால் இனிது முடிவடைகிறது. புலவர் பழனி வாயில் அக்கதை புத்தம்புதிய மெருகு பெறுகின்றது. அங்கும் ஆசிரியர் நினைவுகூர்வது "எவ்வழி நல்லவர் ஆடவர் அவ்வழி நல்லை வாழிய நிலனே" என்ற ஔவையார் பாடல்தான். ஆனால் கண்ணகிக்குக் கிடைத்த ஆறுதல் அணிவளைக்குக் கிடைக்க வில்லை.

நாடகத்தின் ஆதாரசுருதியாக, அடிப்படைக் கருத்தாகப் புலவர் பழனி இருவரிகளை அமைத்துள்ளார்.

" உறவினால் வருவது ஒழிகலாத்துன்பமே
இறவினால் வருவது எண்ணிலா இன்பமே."

முதல் நடு, இறுதி ஆகிய மூவிடங்களிலும் படர்ந்துகிடக்கும் இக் கருத்தின் ஆதிமூலமாய் நிற்பது வள்ளுவர் செய்த திருக்குறளே.

" இன்பம் இடையறாது ஈண்டும் அவாவென்னும்
துன்பத்துள் துன்பம் கெடின் " (குறள்-369) அவாவறுத்தல்

என்பது அவர்வாக்கு. களங்காய்க்கண்ணி நார்முடிச்சேரல் ஆய் எயினனுடன் உறவாடுங்கால் அவன் பேச்சு முழுவதும் திருக்குறள் விரவி வருதலைக் காணலாம். கனியிருப்பக் காய்கவர்தல் சினத்தைப் பொருளெனக் கொண்டவன் கேடு, ஆக்கம் கருதி முதல் இழக்கும் செய்வினை, இடைக்கண் முரிந்தார், இளைதாக முள்மரம் களைந்த தன்மை முதலிய தொடர்கள் எல்லாம் பொருந்துமிடங்களில் ஆசிரியரால் கையாளப் பட்டமையை நோக்குமிடத்து அவரது திருக்குறட் பயிற்சிக்கு வேறு சான்றும் வேண்டுமோ? நாடகம் பாடும்போது, வள்ளுவர் நாடகத்தினைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் "கூத்தாட்டவைக் குழாத்தற்றே" என்னும் வரி அவர் நினைவுக்கு வருகின்றது "கூடிய ஆடல் அரங்கின் கூட்ட நாடகம் முடிந்த அந் நாழிகைப் போதே நில்லா தொழியும் நிகழ்ச்சி" என்று பாடுகின்றார் புலவர்.

பழமொழிகள் உருவகத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது என்பர் அரிஸ்டாட்டில். பழமொழி பலரது அறிவு; ஒருவரது நுண்திறல் என்பர் ஜான்ரசல். தொல்காப்பியரும் "ஏது நுதலிய முதுமொழி" என்பர் இதனை. ஒன்பான் சுவையுள் நகைச்சுவை கூறப் புலவர் கையாண்ட பழமொழிகள் நயமிக்கன. ஒன்றிரண்டினைக் காண்போம்.

"களிற்றினைக் காணக் குடத்தினுட் கை விடும்
தெளிவினை எண்ணி அழவா? திகைக்கவா?" I (IV)226-227

"அன்னப் பாலுக்குத் தென்னனைப் போட்டவன்
பசுவின் பாலுக்குக் கற்கண்டு கேட்கிறான்" IV (iv) 77-78

"கீழ்த்திசை வாயில் கணவனொடு புகுந்தேன்; மேற்றிசை வாயில் வாயில் வறியேன் பெயர்வேன்". என்றாள் சிலப்பதிகாரக் கண்ணகி. "இருவராப்புக் சுவரில் எதிர்பாராவண்ணம் ஒருவரே மீள உறும் என்பது அறியேனே" என்று புலம்புகின்றான் அருளாழி. சிலம்புச் செல்வம் தந்த முரண் தொடை நயமன்றோ இவ்வரிகள்.

தமிழ்த்தாயின் பண்டைக் கருவூலமான சங்க இலக்கியத்திற்கெனத் தனி மரவுகள் உண்டு. பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை

நூற்களை ஆராயின் அகம் புறம் எனப்பட்ட பிரிவுகளையும் அவற்றின் கீழ்த் துறைகளையும் கண்டு மகிழலாம். காதலுணர்வுகளைப் பாடும்போது இனிவருங் காலத்திலும் உலகில் நின்று நிலைத்திடும் வகையில் படிப்போர் யாராயினும் அவர்க்குப் பொருந்தும் நிலையில் பெயரும், காலமும் சுட்டிக் காட்டாமல் பொதுமைப்படுத்திப் பாடுவது ஒருமரபு. இந்த மரபு பிறழ்ந்து விட்டதெனின் அது அகமாகாது; புறமாய்விடும். சங்கப் பாடல்களில் எல்லாம் மிகவும் தோய்ந்தவர் புலவர் பழனி. சிலம்புத் செல்வன் வரிப்பாடல்களையும் பயின்றவர். அவர் நாடகத்துள் முதல் அங்கம் இரண்டாவது களத்திலேயே இம்மரபுகளைப் பின்பற்றிப் பாட முன்வருகின்றூர். நாடகமோ பெண் கொலைபுரிந்த நன்னனைப் பற்றியது. பெயர் சுட்டியே அகப்பொருள் துறைகளையும் அமைக்கின்றூர் ஆசிரியர். மன்னன் நன்னனின் வெள்ளணி விழாவினைச் சுரும்பார் குழலியும் அருளாழியும் கண்டு களித்து இசையரங்கில் நுழைகின்றனர். அங்குப் பாடினி பாடுவதாக அமைந்துள்ளவை இத்துறைகள்.

''களங்காய்க் கண்ணித் திண்டோளன்
பூழியினைச் செருவாயில் இழந்ததனுல்
சேர்த்த செல்வம் கண்டாரும் காணுரும்
கண்டறியா மருட்கை கொளக்காட்டுமுரம்''

என்று கூறித் தோழி கையுறை மறுக்கின்ருள். உலராத மணலில் நண்டின் காலடித் தடங்கள் தெரியாவண்ணம் மரத்திலுள்ள மலரிதழ்கள் மறைந்திடும் தன்மை கூறி ஊரலர் மறைய மணம் முடிக்கக் கூறுவதாக அமையும் பகுதி பாவலர் பழனியின் சங்கக் கற்பனைக்குச் சிறந்த சான்ருகும்.

சங்க இலக்கியக் கூறுபாடுகளைத் தம் நூலில் பெருவாரியாக ஆசிரியர் அமைத்ததன் நோக்கம், நாடகம் நிகழும் காலத்தைப் படிப்போர் கண்முன் தோற்றுவிப்பதற்கே ஆகும்.

தமிழ் நாவலில் தேசிய உணர்வு

தா. வே. வீராசாமி
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை

தேசிய உணர்வு, தமிழ்க் கவிதையிலும் நாடகத்திலும் வேர் விடுவதன் முன்னரே தமிழ் நாவலில் காணப் பெறுகிறது இலக்கியத்தில் தோன்றும் புதிய வடிவம் அது தோன்றிய காலத்தின் மக்கள் கருத்து வளர்ச்சியின் தேவையை வெளிப்படுத்தும் சிறந்த கருவி. எனவே நமிழில் எழுந்த புதிய நாவல் வடிவம் தமிழ் – இந்திய – மக்களின் தேசிய உணர்வைப் புலப்படுத்துதற்கு ஏற்ற வாயிலாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டின் இறுதியிலிருந்தே வளரத் தொடங்கியது.

தமிழ் நாவல் தேசிய உணர்வை வெளிப்படுத்தும் நிலையைக் கீழ்க்காணும் வகையில் பகுக்க முடியும்.

1. உருவக நிலை
2. தீவிர நிலை
3. காந்தியத் தாக்கம்
4. விடுதலைப் போராட்டப் பின்னணி
5. அரசியல் பொருளியல் மோதல்

தொடக்க காலத்தில் அயலார் ஆட்சிக்கு எதிராக நாவலை ஒரு போராட்டக் கருவியாகப் பயன்படுத்துவது மிகக் கடினமான செயல். அதற்கு எதிர்ப்புகள் ஏராளமாகத் தோன்றும். எனவே குருசாமி சர்மா என்பவர் பிரேம கலா வத்யம் என்ற தன் நாவலை உருவக நிலையில் எழுதி அன்னியர் எதிர்ப்பைச் சுட்டினர். அதனுல் தொடக்க காலத்தில் தோன்றிய பிற தமிழ் நாவல்கள்

போல் இதன் பெயர் தெரியவில்லை. அவைகள் கல்லூரியில் கால் வைத்தது போல் இது செல்வாக்குப் பெறவில்லை.

வேதநாயகம் பிள்ளையை அடுத்து இராஜமையர்க்கு முன் 1893இல் குருசாமி சர்மர் தன் நாவலில் அக்காலத் தமிழ்நாட்டு நிலை தெளிவாக வெளிப்படும் வகையில் குறித்துள்ளார். மேலோட்டமாக இந்நாவல், பிரேமன், கலா ஆகியவர்களின் வாழ்வைக் குறிப்பினும் நாவல் முடிவில் ஆசிரியரின் தேசிய உணர்வு புலப்படும். 'தெய்வபக்தி என்னும் தாய்க்கும் ஜீவகாருண்யம் என்னும் தந்தைக்கும் பிறந்து, தெய்வபக்திசாக அன்யர் படையெடுப்பென்னும் இளைய தாயால் வருத்துண்டு ஆத்திரமென்னும் தோழனும் படிப்பென்னும் பெண்சாதியும் வந்துசேர இளையதாய் இறந்து விற்றிருந்தான் **நமது தேசமாகிய புருடன்'** என்ற தொடரில் இந்திய நாட்டையே தலைமகனாகவும், வெள்ளையராட்சியைச் சிற்றன்னை கொடுமையாகவும் உருவகம் செய்தது புதுமை. தமிழ் நாவலில் முதல் முதலாக உருவகநிலையில் தேசிய உணர்வு பிரேமகலா வத்யத்தால் வெளிப்பட்டது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

பின்னர் மேனாட்டு நாவல்கள் பல தமிழக வண்ணம் பூசப் பெற்று வீர தீரம் நிறைந்த பொழுதுபோக்கு நூல்களாக உலவின. இவற்றிற்கு மாறாக, வெள்ளையர்களை இந்நாட்டைவிட்டு விரட்டத் தீவிரவாதத்தைக் கையாள வேண்டும் என்ற கருத்துள்ள நாவல் தோன்றியது என்பர் 'சிட்டி'யும் சிவபார்தசுந்தரமும். காந்திய இயக்கம் வலுப்பெறாத முன் தீவிர வாதம் நாவலில் வடிவுபெறுவது இயற்கை.

காந்தியத்தாக்கம் மெல்ல மெல்லத் தமிழ் நாவலில் ஒளிவீசத் தொடங்கியதும் கா.சி. வேங்கடரமணியின் 'தேசபக்தன் கந்தன்' வெளிவருகிறது. பொதுவாக இத்தாக்கத்தில் எழும் நாவலில்

அ) சீமைப் படிப்பை விடுத்து நாட்டுப்பணி புரிதல்
ஆ) மதுவிலக்கு
இ) தீண்டாமை
ஈ) அன்னியத்துணி மறியல்

என்ற இழைகள் ஒன்றும் பலவும் பின்னிப் பிணைகின்றன. உருவக நிலை மாறி 'பாரத நாட்டின் மேனிலைக்கு உழைக்கும் தொண்டர்

களுக்காகவே 'தேசபக்தன் கந்தன்' படைக்கப்பெறுகிறது. அடையாற்றில் மிதக்கும் படகுகள் வெள்ளையர் இந்நாட்டை ஆளும் 'வெளித்தோற்ற கம்பீரம்' என வேங்கடரமணி குறிப்பார். அதன் உட்பொருள் நீண்ட காலத்திற்கு அன்னியராட்சி இன்ப ஓடமாக மிதக்காது என்பதை உணர்த்தும். சீமைக்குச் சென்று ஐ சி.எஸ். படித்தவர்கள் நம் நாட்டைக்காக்கக் கிராமங்களுக்குச் சென்று அவற்றைச் சீரழிவிலிருந்து காக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தைக் கந்தன், ராஜி, ரங்கன் என்பவர்களால் அமைதியாக ஆனுல் அழுத்தமாகப் பரப்பும். விடுதலை கிடைக்கும்வரை மணம்புரியா நோன்பைக் கைக்கொண்டால் நாட்டுப்பணியை நன்கு செய்யமுடியும் என்ற நம்பிக்கை இந்நாவலில் தோன்றிப் பிற்கால நாவல்கள் பலவற்றிலும் படர்பொருளாகப் பரவிநிற்கிறது.

இந்நாவலில் உவமை, தேசிய உணர்வைத் தூண்டும் விளக்காக விளங்குகிறது. மணலுக்குள் சிறைப்பட்டிருந்த நீரை விடுவிப்பது போல அன்னியர் கையில் சிக்கியுள்ள நாட்டை விடுவிக்க வேண்டும். சுதந்திரக் கிளர்ச்சி என்னும் ஒரு பெரு வெள்ளம் வருமுன் அடிமைப்பட்ட நாட்டிலுள்ள ஜனங்கள் கரையில் கிடந்த கட்டை போன்றவர்களே. அவ்வெள்ளம் வந்ததும் கட்டை மிதப்பதைப் போல மக்களும் சிறப்படைவர். தேசபக்தன் கந்தன் கருத்துப்படி கட்டை போன்றவர்கள் நம்நாட்டுப் பாமர மக்கள். கடலலை போன்றது விடுதலைக் கிளர்ச்சி. கட்டையை ஆற்றின் மேல் நோக்கிச் செலுத்துவது போன்றது தேசத்தொண்டு எனச் சின்னஞ்சிறு செயலில்கூடத் தேசபக்தி உணர்வைக் காட்டுவார் ஆசிரியர். முன்னெச்சரிக்கையாக அவர் 'பாரத நாட்டைப் புதுப்பிக்க முதலில் பழைய வெண்ணெயில் உண்டாகும் புழுக்கள் போன்றவர்களாகிய அரசியல் தரகர்கள் மேன்மேலும் உண்டாகாதபடி அடியோடு தடுக்க வேண்டும்' என்பார். 'மக்கள் உழைப்பு வயலுக் கிறைத்த நீர்போலப் பயன்படச் செய்வது சுயராஜ்யம்' என உறுதியாகக் கூறிவிட்டுப் 'பூமிதேவி அளிக்கும் நற்பயனைச் சிலர் அடையவும் பலர் பட்டினியால் வாடவும் இடம் தருகின்ற பொருள் நூலைத் தீயிலிட்டெரித்துவிட வேண்டும்'எனத்' தேசிய உணர்வு முடிவு பொருளாதார விடுதலை எனவும் முடித்துக் காட்டுகிருர்.

மதுவிலக்குப் பரவியதன் வாயிலாகக் காந்தியம் கிராமப் புறங்களில் வேர்பிடிக்கத்தொடங்கியதைத் 'தேசபக்தன் கந்தனி'ல் தெளிவாகக் காணலாம். இதுவே பின்னர்க் கல்கியின் 'மகுடபதி' போன்ற நாவல்களில் துளிர்க்கிறது. தீண்டாமை ஒழிப்பில் கல்கி யின் 'தியாகபூமி'யில் காணும் சம்பு சாஸ்திரி காந்தி வழியைக் கிராமங்களில் பரப்பினுர். அவர் செய்த கதர் பிரச்சாரமும் தீண் டாமைத் தொண்டும் அடக்கமாக மணம் வீசும்போது உண்மை யான தேசிய உணர்வின் ஒருபகுதி இலக்கணம் உருவாகிறது. அன்னியத்துணி மறியல் பற்றிய போராட்டங்களை நா. பார்த்த சாரதியின் 'ஆத்மாவின் ராகங்களி'ல் காண்கிறேம். அதன் தலைமகன் ராஜாராமன் மதுரை வீதியில் மிதிபட்ட துன்பநிலை மறியல் வடிவாக வெளிப்படுகிறது.

தேசியத்தை மையமாகக் கொண்டு சுதந்தர உணர்வு சூழ்ந்து கமழ உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொள்ளும் உன்னதச் சித்திரம் அகிலனின் 'பெண்' என்பார் திரவியம். '1942' போன்ற நாவல்களில் கு. ராஜவேலு இந்தியப் போராட்ட நிலையை நன்கு வடித்துத்தருகிருர். இந்திய எல்லையையும் கடந்து விடுதலைப் போருக்கெனப் படை திரட்டிய நேதாஜி ராணுவத்தில் தமிழர்கள் பெரும்பாலோராக இருந்ததை அகிலனின் 'நெஞ்சின் அலைகள்' காட்டும். மாணவர்கள் தேசியப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டதையும் காந்தி மீது அவர்கள் கொண்ட பக்தியையும் அவருடைய 'புது வெள்ளத்'தில் காணலாம். அத்துடன் தீவிர வாதியான பெருமாள் சாமியின் படைப்பும் சிறிய அளவில் அமைகிறது. சுதந்தரப் போரில் பிறர் செய்த தியாகத்தை விலைபேசும் மாணிக்கமும், விடுதலையால் லாபம் பெறலாம் என்றதும் புதிய கதர்ச் சட்டைகளை மாட்டிக் கொள்ளும் பழைய வெண்ணெய் புழுக்களும் நெளி கின்றனர். யந்திரத்திற்கும் மனிதனுக்கும் இடையே நடக்கும் போட்டியைக் குறிக்கும் கொள்கை மாறுபாடுகளும் எழுகின்றன.

தேசியப் போராட்டத்தில் முழுக்க முழுக்கத் தன்னையே அர்ப்பணித்த ராஜாராமன் காந்திராமனுக மாறுவதும் மதுரத் துடன் அன்பிலிணைந்த, ஆனுல் துறவறம் பூண்ட தூயவாழ்வு வாழ்வதும், வேலூர் அமராவதிச் சிறைகளில் தேசத் தொண்டர்கள் வாடுவதும் 'ஆத்மாவின் இராகங்களி'ல் இசைக்கும். காந்தியின்

ஆளுமையையும், நாவல் மாந்தராக அவர் உலவுவதையும், மார்க்சிசம் காந்தீயம் பற்றி உரையாடுவதையும் காண்கிறோம். காந்தி காட்டிய வழியில் சென்றால் மண்ணில் தெரியும் வானம் என்ற நம்பிக்கைச் சங்கினை இந்த நாவல் முழக்குகிறது.

முழக்க முழுக்க விடுதலைப் போராட்டப் பின்னணியை மையமாக எண்ணி 1930 முதல் 1948 வரை அமைந்த தேசியப் போராட்டத்தை அளவோடு கலந்து தருவது கல்கியின் அலைஓசை. தேசிய உணர்வாகச் சூர்யாவும் வெள்ளையர்க்கு அடிமை செய்யும் பண்பாக ராகவனும் மோதுகின்றனர். நாவல் வளரவளர இந்திய தேசிய உணர்வின் முழுவடிவைக் காண்கிறோம். 'காந்தி மறைவுக்குப் பிறகு இந்தப் பெரிய தேசத்திற்குப் பெரும் விபத்து ஒன்றும் கிடையாது. இனிமேல் சுபீட்சமும் முன்னேற்றமும் தான்' என அலைஓசை நம்பிக்கை நல்லொளி ஊட்டுகிறது.

முடிவாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ் நாவலில் தேசிய உணர்வு வெளிப்பட்டது எனலாம். விடுதலைப் போருக்குத் தீவிரவாதத்தை முதல்நிலையில் ஏற்றது; பின்னர்க் காந்தியம் அரும்பியவுடன் வெளிப்படையாகத் தமிழ் நாவல்கள் தேசத் தொண்டர்களுக்கு அன்புக் காணிக்கை ஆயின. பல நாவல்களில் காதலன்பு மடைமாற்றப்பெற்றுத் தேசிய உணர்வின் வெற்றியாக முடிகிறது. தனிப்பட்ட தேசத் தொண்டர்களின் வாழ்வை மையமாகக் கொண்டிருப்பதால் தமிழ் நாட்டின் அடித்தள மக்களின் தேசிய உணர்வைப் புரிந்து கொள்ளும் வாய்ப்புமிக்க குறைவு. சிறுதொழில் புரியும் தையல்காரர் பொற்கொல்லர் போன்றவரும் தேசிய உணர்வுப் பெருக்கிற்குத் துணைபோகின் றனர். இவ்வுணர்வை உருவகமாகக் கண்டு பின் உவமையில் பெருகி இறுதியில் உண்மையியலில் நாவல்கள் முடிகின்றன. தொடக்க கால நாவல்களில் தேசிய உணர்வு, நாட்டுப் பணி பற்றிய கருத்துக்கள் சிறப்பிடம் பெற்ற முன் முகம் வெளிப்படப் பின் வளர்ந்த நாவல்களில் கதையோடு கதையாகக் கனிச்சாறாக ஒன்றியுள்ளது. பொதுவாக இதுவரை வெளிவந்த தமிழ் நாவல் களின் எண்ணிக்கையைக் காணும் போது தேசிய உணர்வை வெளிப்படுத்தும் நாவல்கள் குறைந்த அளவிலேயே உள்ளன.

குந்தியும் காந்தாரியும்

க. வெள்ளிமலை
பூ. சா. கோ. கலைக் கல்லூரி, கோவை

யதுகுலத்தரசனான சூரன் மகளாவாள் குந்தி; அதனாற் கண்ணனின் அத்தையாக உறவுடையாள். பிரதை என்று அழைக்கப் பெற்ற அவளைக் குந்திபோசன் வளர்த்தமையால் 'குந்தி' என்னும் பெயரே அவளுக்கு நிலைத்தது.

காந்தார நாட்டுத் தலைவனான சுபலன் மகள் காந்தாரி; அவள் இளையவனே சகுனியாவான்; துரியோதனன்றன் சூழ்ச்சிக்கு உறு துணையானவன்.

வில்லிபுத்தூரார் அறிமுகம் செய்தல்: தொடக்கத்திலேயே வில்லிபுத்தூரார், 'காந்தாரியை' வடமீனெனத் தகுங் கற்பாள். 'உரோகிணி எனவே தொழத்தக்காள்' என்று போற்றுகின்றார். குந்தி, 'புந்தியால் அருங்கலை மகள்' 'பொற்பினால் பூந்திரு புனை கற்பால் அந்திவாய் அருந்ததி' என்று சிறப்பிக்கப் பெறுகின்றாள். குந்தியைக் குறிப்பிடும் கவிஞர் அவளது அறிவு, அழகு, கற்பு, பொறை என்னும் நான்கு பண்புகளையும் சுட்டிக் காட்டுகின்றார்.

குந்தியின் அறியாத் தவறு: குந்தி துருவாசனுக்குக் குற்றேவல் வழி நின்று ஈராறு திங்கள் தன் விளையாட்டுக்களை மறந்தனள். அவள்தன் பணி கண்டு மகிழ்ந்த முனிவரும் யாரை 'நீ கருதுகின்றனையோ அத் தேவர் கணப் பொழுதில் நின்னைச் சேர்வார்' என்று அதற்குரிய மறையும் கூறினார். அம் மறைப் பயன் காண அவாவிய குந்தி பகலவனை மனத்திற் கருத, அவனும் அவள் முன்னர்த் தோன்றி அவளை யணைக்கச் சென்றனன், இதைச்

சற்றும் எதிர் பார்த்தாளில்லை குந்தி. தன்னால் தன்குலம் அழிவதை அவள் விரும்பினாளில்லை. தவிர, 'உனையளித்தவன் முனியுமென்று அஞ்சல்' என்று சொன்ன கதிரவன் மொழிகளில் மயங்கினாள்.

கன்னியான குந்தி தன் நினைவெய்த மன மகிழ்ந்ததும், பகலவன் வந்ததும், வரம் கொடுத்ததும் யாவும் கனவெனுமாறு மறைந்தன. அவள் மாசிலா மணியென ஒரு மைந்தனைப் பெற்றெடுத்தாள், இவ்வாறு, இளமையிலேயே குந்தி சோதனையை எதிர் நோக்குகின்றாள்.

காந்தாரிக்கு உற்ற சோதனை: குந்திக்கு ஏற்பட்ட கடுஞ் சோதனை காந்தாரிக்கு ஏற்படவில்லை. எனினும், அவளுக்கு ஒரு சோதனை ஏற்படத்தான் செய்கின்றது. அவள் பெற்றோர் அவளுக்கு வழியிலா மைந்தனும் திருதராட்டிரனை மணம் பேசுகின்றார். அவளோ, 'விதியளித்தது எனக்கு அதுவே' என்று ஏற்றுக் கொண்டாள். மேலும், 'இமைத்த கண்ணினை மலர்ந்து இனி நோக்கிலேன் யான் ஒருவரை' என்று தன் கண்களைப் பாராதவாறு ஆடையால் இறுகப் பிணித்தனள். கண்ணிலான் என்றறிந்தும் அவனையே மணக்க முற்பட்ட பண்பும், மணந்தபின் தன் கணவன் காணாத காட்சிகளைத் தானும் காணக் கூடாது என்று தன் கண்களைத் துணியால் மறைத்த இயல்பும் மனங் கொள்ளத்தக்கன. கணவனுக்காகத் தன் இன்பம் அனைத்தையும் துறக்கும் இப்பண்பு வேறு எவ்விலக்கியத்தும் காணப்படாத வொன்றாகும். காந்தாரி தனக்குற்ற சோதனையில் வெற்றிகாணக் குந்தி தோல்வியுறுவதையே காண முடிகின்றது.

குந்தி செய் தவற்றால் அதன் சின்னமாகக் கன்னன் அமைந்து விடுகின்றான். மரபில் உயர்ந்தோர் தன்னைப் பழிக்கும் பெரும் பழிக்கு நாணி அச் சேயைப் பேழையிற் பொதிந்து கங்கைமா நதியிடை விடுத்தனள். இச் செயல் அவளை வாழ்வின் இறுதிவரை நெஞ்சில் ஒரு முள்ளாகத் தைத்துக் கொண்டுதானிருந்தது. பாசம், பழி இரண்டும் அவள் உள்ளத்தில் மோதின. பாசத்தைத் துறந்து பழிக்குப் பணிந்தாள்.

குந்தியின் சுயவரம்: குந்தி தன் 'சுயவரத்தில்' 'குமுதம் மதிகண்டு மலருமாபோல்' பாண்டுவையே தேர்ந்து மணந்தனள்;

அங்கும் மர்த்திரி வடிவிற் சோதனைதான். தனக்கே யுரிய பாண்டுவை மாத்திரியும் மணம்புரிந்தாள். ஆனால் குந்தி அவளைத் தன் தங்கையாகவே கொண்டு அன்பொழுக வாழ்ந்து வந்தாள். அவர்கள் எவ்விதப் பிணக்குமின்றித் தம் கணவருடன் வனம் சென்று தவம் நோற்றனர்.

காந்தாரிக்கு இத்தகைய சோதனை வாழ்வு அமையவில்லை. தன் கணவன் அன்பிற் பங்குகொள்ளும் இளையாளும் இல்லை; கணவன் அருகிருந்தும் சிற்றின்பத்தை இழக்கும் நிலையும் அவளுக் கேற்பட வில்லை. மாறாக, அவள் கணவனோடு நிறை வாழ்வே வாழ்ந்தாள்.

கணவன்மூலம் குந்திக்குச் சோதனை: தன் 'வெஞ்சாபம் நினைந்து புலம்பிய பாண்டு 'மகவின் முகப் பார்வை எய்தா தொழியின் பெறும் இன்பம் இவணும் இல்லை' என்று குந்தியிடம் மகப் பெறுமாறு கூறினன். அவளோ, வாய் புதைத்து நாணி 'வெற்பார் நதிகள் சிறுபுன்குழி மேவின் இல்லற மங்கையரும் பிறர்மேற் கருத்துச் செலுத்துவர்' என்றிட்டாள். பாண்டு மேன்மேலும் வற்புறுத்தவே, குந்தியும் தான் பெற்ற 'மறை' குறித்துச் சொல்லினள்.

முதலில் தருமாதிபனை அழைக்க, வந்தித்த தெய்வம் எதிர் வந்துழி 'மன்னு கேள்வற் சிந்தித்த சிந்தையினளாய்' அவனோடு சேர்ந்தனள். ஒரே குழந்தையொடு நிறைவு கொண்டாள் அவள். ஆனால், பாண்டு அவளை இரந்து பலகால் பணித்தமையால் மருத குந்தியும் வீமனையும், விசயனையும் பெற்றாள். அத்துடன் நின்றா ளில்லை அவள். தன் இளையவளான மாத்திரியின் உள்ளப் பாங் குணர்ந்து அவளுக்கும் மறை பயிற்றி அம் மாத்திரி நகுலனையும் சகாதேவனையும் பெறுமாறு செய்தாள். இங்குக் குந்தி தன் பண்பு மேம்பட்டதாகவே சுட்டப் பெறுகின்றது.

காந்தாரிதன் பொறாமை : குந்திக்குத் தருமன் மகவாகப் பிறந் ததும் காந்தாரி பொறாமை மிகக் கொண்டாள். அதனால் அவள் தன் வயிற்றையும் மோதிக்கொண்டனள். அதன் காரணமாகவே, துரியோதனனும், பின்னவர் தொண்ணூற்றொன்பதின்மரும் பிறக் கின்றார். புதல்வரால் பொலிந்த காந்தாரியைக்கண்டு குந்தி

பொறுமை கொண்டாளில்லை. இத்தாயர்தம் இயல்புகளுக்கேற்ப அவர் தம் மக்களின் பண்புகளும் அமைதலைக் காணக்கூடும். குந்தியின் மக்கள் பிறராக்கங் கண்டு பொறுமை கொள்ளாத நன் மக்களாக, வாழ, பிறர் வாழ்வும், ஆக்கமும் கண்டு கணமும் பொறுத பேய் மக்களாகக் காந்தாரி மைந்தர் விளங்கினமை கருதத்தக்கது.

கணவனை இழந்தாளும், இழவாதாளும் : குந்தி 'கணவனை இழந் தோர்க்குக் காட்டுவதொன்றில்' என்னுமாறு தன் கணவன் பாண்டுவை இழக்கின்றாள். அவ் வவலச் செய்தி கேட்டதும் 'அந்தி அரவிந்தமென அணிகுலை முகத்தாள் அழுதரற்றித் தன் கணவனுக் கும் இளையாளுக்கும் செயற்பால ஈமக்கடனைத் தன்மக்களால் செய்வித்தனள்.

மாத்திரி தன் கணவனெடு அனற் புனலில் நீந்த குந்தி அவ்வாறு செய்தாளில்லையே என்று எண்ணக்கூடும். கணவனை யிழந்து அவள் மட்டும் வாழ விரும்பவில்லை. இருந்தும், தன் குழந் தைகளைப் பேணிப் பண்பூட்டி மக்களாக்குதல் தன் கடனெனக் கருதி வாழ ஒருப்பட்டாள். அவள் வாழ்ந்தமையாற்றான் பாண்ட வர் 'பழிபிறங்காப் பண்புடை' மக்களாகப் பொலிந்தனர் என்ன லாம். அவர்களை ஊரார் மெச்சிப் புகழ்ந்தது அவள் வளர்த்த முறையால்தானே!

கணவனை யிழந்து வாழும் அவல வாழ்க்கையைவிட வேறு துன்பம் மகளிர்க்கு இருத்தல் இயலாது அத் துன்பம் குந்திக்கு உற்றதுபோலக் காந்தாரிக்கு வாய்க்கவில்லை.

தாயரும் மக்களும்: குந்தி, காந்தாரி இருவரிடமும் மகப்பாசம் மேலோங்கி மிளிர்வதைக் காணலாம். வீமன் பன்னாட்கள் இல்லம் நணுகாமையான் குந்தி உணவு உண்ணுதும், துயில் கொள்ளாதும், மற்றை மக்களொடு உரையாடாதும் புலம்பி நைந்தாள். ஆனல், காந்தாரியின் அன்பினைப் புலப்படுத்தற்குரிய நிகழ்ச்சிகள் இல்லை. ஏனெனில், அவர்தம் தீச் செயல்களே அவளது மனத்து வெறுப் புணர்ச்சியை ஊட்டியிருத்தல் வேண்டும். அவள் மக்கள் அவளிடம் அன்பு காட்டியதாகவும் செய்தியில்லை.

மக்கள்தம் வாழ்விற் பங்கு: குந்தி தன் மக்களின் இன்ப துன்பங்களிற் பங்கேற்கின்றாள். அவர்களை நன்றின்பால் உய்க்கின்றாள். வீமனும், அவன்பால் ஆசைகொள் அரக்கியும் பேசியதைக் கேட்ட குந்தி, தன் மைந்தரோடு உசாவி 'அவளை மறுத்துரைப்பது கடனன்று; யாரிடத்தும் அறன் அமைதல் வேண்டும்' எனக் காட்டி அவளை மணக்குமாறு செய்கின்றாள். குடும்பத்தலைவி எனத் தருக்கு கொள்ளாமல் தன்னிலும் இளைய தன் மைந்தருடன் உசாவித் தீர்வு காணும் செயல் மெய்யாகவே பாராட்டற்பாலது.

காந்தாரியோ மக்களைப் பேணிக் காத்த பாங்கு பற்றிச் சொல்லற்கில்லை. தன் மக்களின் நலத்தைக் கருதிய செய்தியும் காணப்பெறவில்லை.

மாமியரும், மருமகளிரும்: குந்தி தனக்கு மருமகளிராக வாய்த்த இடிம்பி, திரௌபதி, சுபத்திரை ஆகியவரோடு மனவேறுபாடு கொண்டதாக வில்லிபாரதம் எங்கும் கூறவில்லை. அவர்கள் மாமியர் மெச்சிய மருமகளிராகவே அன்புவாழ்வு நடத்தினர் என்னலாம்.

காந்தாரியும் தன் மருமகளிரொடு மனப்பூசல் ஏதுமின்றிக் கூடி வாழ்ந்திருத்தல் வேண்டும். அம் மருமகளிர் பற்றிய செய்தி பாரதத்தில் மிகக் குறைவே.

பிறர்க்குதவும் பண்பு: பிறர் துன்பங் கண்டு இரங்கும் பண்பு இயல்பாகவே குந்தியிடம் அமைந்திருந்தது. அழுது புலம்பிய பார்ப்பனியை உசாவியறிந்து, அத் துயர் துடைக்க 'வீமனை இடுபலி அருளுக' எனத் தன் மைந்தனைப் பலியிடவும் துணிகின்றாள். மன்னுயிரோம்பும் அருளை இச் செயல் காட்டாநிற்கும்.

காந்தாரி பிறர் துன்பத்தை மட்டுமன்று; தனக்குற்றுரது துன்பம் துடைக்கவே முற்படவில்லை. மாமி மருங்குற்ற பாஞ்சாலியை நாக் கூசாது தன் மைந்தன் துச்சாதனன் இழித்துரைத்ததைச் செவி மடுத்தும் இடித்துறைத்தாளில்லை காந்தாரி. 'வலைவர்யகப்பட்ட மான்போல்' தன்பால் அடைக்கலம் புகுந்த பாஞ்சாலியைக் காந்தாரி காத்திருத்தல் வேண்டும். அவள் கண்ணீரைத் துடைக்காது, 'உன் கருத்து விளம்பிவர நீ அவன் பின் சென்றுவா' எனத் தன் மைந்தன் பின் மருமகளை அனுப்புவது பண்பற்ற செயலாகிவிட்டது.

இருதாயரின் அவலம்: கண்ணன் குந்தியைக் காணச் செல்ல அவளும் அவனை எதிர்கொண்டு வரவேற்றனள். வந்த கண்ணன் அவள் மைந்தன் கன்னனைக் குறித்துச் சொல்லினன். அக் கன்னனைப் பாண்டவர்பால் சேர்க்குமாறு நவின்று சென்றனன். இச் சொற்கேட்ட குந்தி அனலிடைப்பட்ட மெழுகெனத் துடித் தாள். கன்னன் தன் கருங்கணையை விலக்கினல் புரவித்தேரோன் மைந்தன் படுவான்; சென்று தடாதிருந்தால் மகவான் செல்வன் அழிவான் என்று இரங்கி வீழ்ந்தாள். என் செய்வாள் அவள்? அங்கர்கோன் படுதலை ஏற்று, ஐந்துடைப் பன்னகமே போல ஐவரையும் காக்க முற்பட்டாள்.

கன்னனே பாண்டவர்பால் வர மறுத்துவிட்டனன். அஞ் ஞான்று, அவள் கன்னனை ஈன்று துறந்த அன்றையினும் நெஞ் சழிந்து இருகண்ணீர் சொரிய நொந்தழுதாள். அந்நிலையிலும் வெஞ்சமரில் பார்த்தன் மீதுஇருமுறை பாந்தளம் பகழி ஏவக் கூடா தென்றும் விசயனை ஒழிந்த மற்றை நால்வரையும் கொல்லக் கூடாதென்றும் வரம் வேண்டிப் பெற்ருள்.

17-ஆம் நாட்போரில் கன்னன் களத்திடை வீழ்ந்தான். அதையறிந்த குந்தி தனது உளம் உருகக் கண்ணீர் சோரத் தலை நாள் ஈன்ற மகன்மேல் வீழ்ந்து, ''பார் அஞ்சும் ஒருகுடைக் கீழ் நீயே ஆளும் பதம் அடைந்தும் விதிவலியால் பயன்பெருமல்'' கடவுள் மாயையால் அழிந்துவிட்டாயே என்று புலம்புகின்ருள்.

காந்தாரியும், தன் மக்கள் அனைவரும் செருக்களத்தில் மடிந் ததை யறிந்து ஆற்றவியலாமல் கண்ணீர் ஆறெனஅழுதரற்றினள். நான்காம் நாட்போரில் தன் மக்கள் சேனவிந்து முதலான ஐவர் களத்தில் மடிந்தமை கேட்டது முதல் சோகத்தால் அவள் அழுது கொண்டேயிருந்தாள்.

இவ்வாறு குந்தி, காந்தாரி இருவரும் வில்லிபாரதத்தில் சிறந்த துணைப் பாத்திரங்களாகப் படைக்கப் பெற்றிருக்கிருர்கள். இருவரும் தம் கணவரைப் பேணிக் காத்தனர்; கணவர்க்காகத் தம்மைத் தியாகம் செய்தனர்; தம் குழந்தைகளை உயிரெனக் கருதிப் போற்றி னர். ஆனல், அவர்கள் வளர்த்த முறையால்தான் பாண்டவர் சிறக்க நின்றனர்; கௌரவர் சிறப்பிழந்தனர்.

அகிலன் சிறுகதைகளில் முற்றுருவகம்[1]

சு. வேங்கடராமன்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

சிறுகதையில் தாம் கூற எண்ணிய கருப்பொருளை அல்லது கதைமாந்தர் பண்பை ஆசிரியர் நேரடியாகக் கூறுவது சிறு கதையின் கலைத்திறனிற்கு ஏற்றதாகாது. கதையின் நிகழ்ச்சி, செயல், உணர்வு ஆகியவற்றால் ஆசிரியர் கூறுவதாகவும் மாந்தர் களில் ஒருவர் பற்றி மற்றவர் கூறுவதாகவும் அமைப்பது இயல்பு. பிற பொருட்களுடன் உருவகித்துக் கூறியும் குறியீட்டால் விளக்கி யும் தாம் கூற எண்ணியதை ஆசிரியர் கூறுவர். கதை முழுமை யிலும் கூறும் கதை ஒன்றாக அமைந்து அதன் வாயிலாக மற்றொன் றைப் புலப்படுத்தும் திறன் முற்றுருவகம். அதாவது, கதையின் தலைப்பு முதல் இறுதிவரை ஒவ்வொன்றும் வேறொன்றை உரு வகித்துக்காட்டும். கதையில் இடம்பெறும் மாந்தர், அவர்தம் செயல், உணர்வு, பேச்சு, கதை நிகழ்ச்சி கதைக்கருத்து என்ற அனைத்தும் நிறைவான நிலையில் பிறிதொன்றை விளக்கி நிற்கும். "முற்றுருவகம் என்பது உருவகம், குறியீடு இவற்றின் விரிவான பரந்துபட்ட நிலை; அதில் மாந்தர், செயல், சூழல் என்ற அனைத்தும் திட்டமிட்ட உருவகமாக மலர்ந்து வேறொன்றைப் புலப்படுத்தி நிற்கும்" என்னும் திறனாய்வாளர் கூற்று[2] நோக்கத்தக்கது. கதைகூறும் ஆசிரியர் தாம்கூறும் கதை ஒன்றாகவும் அதன் வாயி லாக உணர்த்த எண்ணிய செய்தி பிறிதொன்றாகவும் அதில் அமையும். எந்தவொரு இடத்திலும் கூற எண்ணியதை வெளிப் படையாகக் கூறாமல் உருவகமாகக்கூறி, அதிலிருந்து ஆசிரியர் தாம் கூற எண்ணியதைக் கதையின் போக்கிலே படிப்பவர் அறிந்து கொள்ளச் செய்வது இவ்வகைத்திறனின் சிறப்பு.

"புறநிலையில்கூறும் கதைக்கு இரண்டாவதாக ஒருபொருள் கொள்ளு மாறு இவ்வகைத்திறன் அமையும்" என்பர் திறனாய்வறிஞர்.[3] அகிலன் சிறுகதைகளில் முற்றுருவகமாக அமைந்த நான்கு கதை களில் பொதுமைப் பண்புகளையும் சிறப்பியல்புகளையும் காண்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

முற்றுருவகம் என்னும் திறன் உலக இலக்கியங்கள் பலவற் றிலும் கையாளப்படுகின்றது. தமிழில் புதுமைப்பித்தன், கு. அழகிரி சாமி, ந. பிச்சமூர்த்தி போன்ற பலரும் இத்திறன் அமைய எழுதி யுள்ளனர்.[4] அகிலன் கதைகளில், 'பெரியமீன்',[5] 'காட்டுக்குரங்கு',[6] 'பலூனும் பலாப்பழமும்',[7] 'கூட்டுக்குடும்பம்'[8] என்பன இத்திறன் அமைந்த கதைகள். இவ்வகைக் கதைகள் பிற கதைகளிலிருந்து வடிவில் சிறியதாய் அமைவது குறிப்பிடத்தக்கது. கதையின் அமைப்பு சுருங்கியதாகவும் மாறுபட்டதாகவும் இருக்கும். கதை வடிவமே உருவகமாக அமையும்திறன் குறிப்பிடத்தக்கது. மேலே காட்டிய நான்கு கதைகளிலும் முதல் மூன்றில் மனிதர் அல்லாத பிற உயிர்கள் மாந்தர்களாக இடம்பெற்று உள்ளனர். அவைகளின் செயல், எண்ணம், சூழல் என்பவற்றை மட்டும் ஆசிரியர் கதை யாகப் படைத்திருக்கின்றார், அவைகளின் வாழ்வில் நடைபெறும் ஒரு நிகழ்ச்சியை மட்டும் படைத்து அதனடிப்படையில் கருத்தை அறிந்து கொள்ளச் செய்கிறார் அகிலன். கதைமாந்தர் ஒவ்வொரு வரின் உள்ள உணர்வு வெளிப்பாடு, அவ்வுணர்வின் உளவியல் அணுகல்முறை என்ற தன்மையில் இவை அமையவில்லை; கொள்கையை விளக்குவதாக இவை அமைந்துள்ளன. 'பெரியமீன்' என்னும் சிறுகதையில் வலிமைவாய்ந்த சில பெரியமீன்கள் எளிமையான பல சிறியமீன்களைத் துன்புறுத்தி வருவதையும் அவற்றைப் பிடிக்கச் சரியான வலை இருந்தாலும் அதன் சிறுதுளை கள் வாயிலாகப் பெரியமீன் தப்பிவிடுவதையும் மட்டும் காட்டி அதனால் சமுதாயத்தில் வாழும் சில பெரிய மனிதர்களின் செயல் களை படைத்துக் காட்டுகிறார் அகிலன். 'காட்டுக் குரங்கு' என்னும் சிறுகதையில் பிறரை ஏமாற்றி, உழைக்காமல் பிழைத்து வாழும் போக்கைக் காட்டுக்குரங்குகள் வாயிலாகவும், 'பலூனும் பலாப் பழமும்' என்னும் சிறுகதையில் திடீரென வளர்ச்சிபெற்ற பலூன் வெடிப்பதையும், படிப்படியாக இயற்கை வளர்ச்சி பெற்ற பலாப்

பழம் நீண்டகாலம் வாழ்வதையும் காட்டி வாழ்க்கை நோக்கினைக் காட்டுகிறார் அகிலன். சமூக உணர்வுடன் எழுதும் கலைஞரான அகிலனுக்கு, இத்திறன் வாழ்க்கைப் போக்கையும், சமுதாய நிலைகளையும் காட்டுவதற்குத் துணைசெய்கிறது.

'கூட்டுக்குடும்பம்' என்ற கதையில் மட்டும் ஒரு ஊர் அங்கு வாழும் மக்கள் அவர்கள் ஒருவருக்கு ஒருவர் சண்டையிட்டு அமைதியின்றி ஒற்றுமையின்றி வாழ்வது என்ற கதை நிகழ்ச்சி உள்ளது. இக்கதையின் வாயிலாக நாட்டு ஒருமைப்பாட்டைக் கூட்டுக்குடும்ப ஒற்றுமை மூலம் அகிலன் புலப்படுத்துகிறார். மனித வளர்ச்சி, சமுதாயப் பொறுப்புணர்ச்சி, வாழும்நெறி நாட்டு ஒருமைப்பாடு என்ற விரிந்த பொருள்களை இத்திறனால் அகிலன் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

நாட்டுப்புற இயலுடன் தொடர்புபட்டு பன்னெடுங்காலமாகக் கதைகூறிவரும் மரபுப்படி இவ்வகைக் கதைகளின் தொடக்கம் அமைவதும் குறிப்பிடத்தக்க பண்பு.

"அந்த ஊரில் ஒரு ரெயில்வே ஸ்டேஷன்; ஒரு குமரன் கோயில்; ஒரு குரங்குக் கூட்டம்".[9]

"ஒரே ஓர்ஊரில் ஒரே ஒரு பலூன் வியாபாரி இருந்தான். அவன் வீட்டுத் தோட்டத்தில் ஒரே ஒரு பலாமரம் நின்றது".[10] 'காட்டுக் குரங்கு; 'பலூனும் பலாப்பழமும்' என்ற இருகதைகளிலும் பழைய மரபு அமைப்பில் கதைகூறும் தொடக்கம் உள்ளது.

இவற்றிற்கு மாறுபட்ட முறையில், 'பெரியமீன்', கூட்டுக் குடும்பம்' இரண்டிலும் முறையே நேரடியாக மீன் பிடிக்கும் நிகழ்ச்சி, குடும்ப அமைப்பு பற்றிக்கூறும் தொடக்கம் உள்ளது.

கூட்டுக்குடும்பம் கதை மட்டும் சற்று நீண்ட வடிவில் உள்ளது. நாட்டு ஒருமைப்பாடு என்ற கருப்பொருளை வலியுறுத்தும் இக்கதையில் ஒற்றுமையில்லாத் தன்மையால் விளைந்த விளைவுகளைக் கூற விழையும் ஆசிரியர், பழங்காலந்தொட்டு இன்றுவரை உள்ள இந்தியரின் அரசியல் சமூக வாழ்வினை மற்றொரு கதையால் விளக்குகிறார். எனவே நீண்டவரலாறு என்பதன் காரணமாக இவ்வகைக்கதை மேற்கண்ட முற்றுருவகக் கதைகளிலிருந்து வடிவ

நீட்சியில் வேறுபடுகிறது. ஆயினும் அடிநாதமாக ஒலிப்பது கூட்டுக் குடும்பமாக இல்லாது போனதால் ஏற்பட்ட துயரங்கள் என்பனதாம்.

அத்துடன், பிறகதைகளில் பிற உயிரினங்களை உருவகப்படுத்துவதன் வாயிலாக முற்றுருவகத்தைப் பயன்படுத்துகின்றார் அகிலன். 'கூட்டுக் குடும்பம்' என்னும் கதையில் கதைப்போக்கு காரணமாக மனிதர்களை உருவகப்படுத்துகின்றார் அவர். மற்ற முற்றுருவகக் கதைகளில் பிற உயிரினங்களின் கதையினைக் கூறினும் ஆசிரியரின் கலைமனம் மனித வளர்ச்சி என்பதைக் கூறவே விழைகிறது. பிற உயிரினங்களின் கதையால் மனித வாழ்வு பற்றிய ஆசிரியரின் கண்ணோட்டம் புலனாகிறது. 'கூட்டுக் குடும்பம்' என்ற கதையில் மட்டும் நாட்டு ஒருமைப்பாட்டினை வலியுறுத்த சிற்றூரின் குடும்ப ஒருமைப்பாட்டை வெளியிடுகிறார் அகிலன். மனிதக்கூட்டம் பற்றிய கதையால் மனிதக்கூட்டம் வாழும் நாட்டு ஒருமைப்பாட்டினை வலியுறுத்துகின்றார் அவர்.

முற்றுருவகக் கதைகளில் காணப்படும் மற்றொரு பொதுமைப் பண்பு மனிதர்களாயினும் குரங்கு, மீன்போன்ற பிற உயிரினங்களாயினும் அவை பெயர் சுட்டப்படாமல் அமைவதாகும். முற்றுருவகக்கதைகளைப் படைப்பதின் நோக்கம் ஆசிரியர் கூறவிரும்பிய கருத்துக்களின் ஆழம்தான். எனவே, இவ்வகையான கலைத்திறனின் அடிப்படை நோக்கம் கதையின் உள்ளடக்கம் தான். பழமையான இலக்கியவடிவான முற்றுருவகம் என்பதை உள்ளடக்கச் சிறப்பு கருதி அகிலன் பயன் படுத்துகிறார்.

அடிக் குறிப்புக்கள்

1 முற்றுருவகம் : Allegory

2 Roger Fowler – *A Dictionary of Modern critical Terms*, p.5

3 Karl Beckson and Arthur Gane, *A Reader's Guide to Literary Terms*, P. 12.

4 i) புதுமைப்பித்தன் எழுதிய 'எப்போதும் முடிவிலே இன்பம்' என்னும் சிறுகதை முற்றுருவகமாக உள்ளது என்கிறார். ஏ. சுப்பிரமணியபிள்ளை.

Subramania Pillai, A – Evalution and Evolution of Putumaippittan, Appendix, P. iv, Unpublished Ph.D Thesis, Kerala University.

ii) புதுமைப்பித்தனின் 'வேதாளம் சொன்ன கதை'யை இவ் வகையில் கூறுகிறுர். — மா. இராமலிங்கம்.
இராமலிங்கம், மா. — இருபதாம் நூற்றுண்டுத்தமிழ் இலக்கியம் ப. 120.

iii) பிச்சமூர்த்தி, ந. — 'பாம்பின் கோபம்' என்ற கதை
,, 'பிச்சமூர்த்தியின் கதைகள்' பக்கம் 42-46.

vi) கு. அழகிரிசாமி — '17ம் நம்பர் வீட்டுநாய்', பாம்புக் குட்டி' என்ற 2 கதைகள் இவ்வகையிலமைந்துள்ளன.
கு. அழகிரிசாமி, – 'தவப்பயன்' பக்கம் 55-16.

5. அகிலன் — அமராவதிக்கரையில் (பெரியமீன்) பக்கம் 45-50
6. ,, குழந்தை சிரித்தது (காட்டுக்குரங்கு) பக்கம் 35-39
7. ,, நெல்லூர் அரிசி (பலூனும் பலாப்பழமும்) பக்கம் 136-139
8. ,, சத்திய ஆவேசம் (கூட்டுக் குடும்பம்) பக்கம் 51-62
9. ,, குழந்தை சிரித்தது (காட்டுக் குரங்கு) பக்கம் 35
10. ,, நெல்லூர் அரிசி (பலூனும் பலாப்பழமும், பக்கம் 136

மனக் கோயிலின் அடிப்படை எது?

செ. வைத்தியலிங்கன்
அண்ணுமலைப் பல்கலைக்கழகம்

தமிழ் நாடானது கோயில் நாகரிகத்தால் பொலிவுற்றிலங்கும் திருநாடு. திருக்கோயில்களை நடுவணிருத்தியே அழகார் கலைகளும் உயிர்ப்பார் பண்பாடும் வளமார் நாகரிகமும் மலர்ந்து உருவாயின. சிறப்பாகச் சமயமும் மெய்ப் பொருளியலும் தழைத்து வளரக் கோயில்களே காரணமாயின; அவை மக்களுள்ளத்திலே எண்ணற்ற தெய்வநலச் சிந்தனைகளை அலையலையாக எழுப்பி யுள்ளன. அவற்றுள் ஒன்றனை நுனித்துணர்ந்து காண்போம்.

கோயிலின் மெய்ப்பொருள் நோக்கம்

எழிலார்ந்த இயற்கையினூடே ஆர்வத்துடன் தன் மனத்தைச் செலுத்தினன் மனிதன்; தன் மனவெல்லைக்குட்படாத ஆற்றலினைக் கணத்துக்குக் கணம் புதிர்விளைக்கும் ஆற்றலின் நுண்கூறுகளை-ஆங்காங்கும் கண்டான்; மருட்கையுற்ருன்; அதற்குக் கடவு ளெனப் பெயரிட்டு அடிபணிந்து நின்ருன். எப்போது மனிதன் தன் சிற்றெல்லையையும் கடவுளின் பேரெல்லையையும் உணர்ந் தானே, அப்போதே கடவுளுக்குப் பணிய வேண்டுமென்ற உணர்வு பெற்ருன்; வழிபாடு நிகழ்த்தத் தொடங்கிவிட்டான். பிறகு, எவ்வாறேனும் கடவுளை நிலையாகச் சிறைப்படுத்த இயலாதா என ஏங்கிநின்ருன்; ஏக்கத்திலெழுந்த முயற்சியால் கடவுளுக்குக் கோயில் கட்டத் தொடங்கினன். அவ்வாறு கோயில் கட்டத் தொடங்குகையில் விரிந்து பரந்திலங்கும் இயற்கையையே குறு வடிவத்தில் கொண்டுவந்து விட்டான் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

மேலும், தான் எண்ணுகின்ற எண்ணமாகவே மனிதன் மாறி விடுகிருன் என்பது சான்ருேர் கொள்கை. அக் கொள்கைக் கிணங்க, அவன் அமைத்த கோயிலும் மானுட வடிவத்தையொத்தே உறுப் புக்களும் கொண்டிலங்கியது. சைவ ஆகமமாகிய திருமந்திரத்தை யருளிய திருமூலரும்,

'உள்ளம் பெருங்கோயில் ஊனுடம் பாலயம்
வள்ளற் பிரானுர்க்கு வாய்கோ புரவாசல்
தெள்ளத் தெளிந்தார்க்குச் சீவன் சிவலிங்கம்
கள்ளப் புலனைந்தும் காளா மணிவிளக்கே' (1793)

எனக் கூறியுள்ளமை காண்க.

'எவ்வுயிரும் பராபரன் சந்நிதி யாகும்
இலங்குமுயிர் உடலனைத்தும் ஈசன் கோயில்'

என்பது சைவ சமயச் சான்ருேரின் முடிமணிக் கொள்கையாகும். இவ்வாருன சிந்தனையால் அண்டம் பிண்டத்திலே, பிண்டம் அண்டத்திலே என்ற கொள்கையும் மக்களிடையே வழங்க லாயிற்று.

கோயிலின் அடித்தளம்

எந்தக் கட்டடம் கட்டினுலும் அடிப்படை அழுத்தமாக அமை தல் நல்லது. அப்போதுதான் கீழே சாயாமல் நிலைபெற்றிருந்து பயனளிக்கு மென்பது எல்லோரும் அறியவேண்டிய செய்தி.

பிற கட்டடங்களை விட இறைவனுக்கமைக்கும் திருக்கோயி லானது காலங் காலமாக மக்களுக்குப் பெரிதும் பயன்பட வேண் டியதாகும்; எனவே, அடிப்படையும் மிக வலுவாக அமைப்பார்கள்.

மனக்கோயில்

உலகத்திலே சமயவுணர்வுடையவர்களெல்லாம் மண்ணகத்தே யாரும் காணுமாறே திருக்கோயில் கட்டுவார்கள். அதிலும், நீண்ட கோபுரம் அமைத்து நெடுந்தொலைவிலுள்ளவர்களும் அதனைத் தூலலிங்கமாகவே கண்டு தொழுமாறு அவாவி நிற்பார் கள். உலகநிலை இவ்வாறிருக்கப் புறத்தே கோயில் கட்டுவதை விட, இறைவனுக்கு அகத்திலே கோயில் கட்டுவது சிறந்ததெனக்

கொண்டவர்களும் தமிழகத்திலே வாழ்ந்திருக்கிருர்கள்; அவர்களுடைய இச்செயலுக்கு இறைவனும் இசைவளித்திருக்கிருன். இந்தச் செய்தியானது எல்லோருக்கும் வியப்பளிக்கும் பாங்கினது.

காடவர்கோன் கழற்சிங்கன் காஞ்சியிலே கயிலாயநாதர் கோயிலைப் பெருஞ் செலவில் கட்டிமுடிக்கிருன்; ஆர்வத்துடன் திருக்குடமுழுக்கு நடத்திட நாளும் தேர்ந்தெடுக்கிருன். ஆனல், திருநின்றவூரிலே வாழ்ந்த பூசலார்நாயனுர் தம் கையிலே போதிய பொருளில்லர்க் காரணத்தால் மறவாமையை அடிப்படையாகக் கொண்டு மனத்திற்குள் கோயில் கட்டி முடிக்கிருர்; திருக்குடமுழுக்கிற்கும் ஏற்பாடு பண்ணுகிருர். இதனையுணர்ந்த பரமன், கழற்சிங்கன் நடத்திட எண்ணிய திருக்குடமுழுக்கினை அன்றைய நாளில் தள்ளிவைக்கப் பணித்துப், பூசலார் எழுப்பிய மனத்திருக் கோயிலுக்குக் குடமுழுக்கு நடத்திட எழுந்தருளுகிருன். இதனல் மனக்கோயிலின் மாட்சி உணரத் தக்கதன்ருே! நம்பியாண்டார் நம்பிகள் தாம்பாடியருளிய திருத்தொண்டர் திருவந்தாதியில் (78),

'பதுமநற் போதன்ன பாதத் தரற்கொரு கோயிலையான்
கதுமெனச் செய்குவ தென்று கொலாமென்று கண்டுயிலா
தது மனத்தே யெல்லி தோறு நினைந்தருள் பெற்றதென்பர்
புது மணத் தென்ற லுலாநின்ற வூர்தனிற் பூசலையே'

என்று இந் நிகழ்ச்சியைக் குறித்திடுதல் காண்க. கோயிலமைக் கையில் நாயனுர் கொண்ட விடாமுயற்சியையும் மறவாமையையும் நன்கு இதனுள் கண்டு மகிழலாம்.

இதனையே மனத்துள் வாங்கி விரிநூல் செய்யும் சேக்கிழாரும்,

'சாதனத் தோடு தச்சர் தம்மையு மனத்தாற் றேடி
நாதனுக் கால யஞ்செய் நலம்பெறு நன்னாட் கொண்டே
ஆதரித் தாக மத்தா லடிநிலை பாரித் தன்பால்
காதலிற் கங்குற் போதுங் கண்படா தெடுக்க லுற்ருர்' (6)

எனக் கூறுகிருர். என்ருலும், ஆகமத்தை அடிப்படையாக அமைத்து மறவாமையைக் கோயில் கட்டும் முயற்சியாகவே கொள்கின்ருர்.

பெரியபுராணத்திலே மற்றுமொரு நாயனர் மனவாலயம் அமைத்து அருச்சனை புரிகிருர். அவர் பெயர் வாயிலார். அவர் மனக்கோயில் கட்டுதற்கு அடிப்படையாக முன்னெச் சரிக்கையுடன் **மறவாமை** என்பதைக் கொள்ளுகிருர். இதனைச் சேக்கிழார்,

'மறவாமை யானமைத்த மனக்கோயி லுள்ளிருத்தி
உறவாதி தனையுணரு மொளிவிளக்குச் சுடரேற்றி
இறவாத வானதந் மெனுந்திருமஞ் சனமாட்டி
அறவாணர்க் கன்பென்னு மமுதமைத்தர்ச் சனைசெய்வார்'
(வாயிலார் நாயனர் புராணம்-8)

என நேர்த்தியாகச் சித்திரிக்கிருர். ஆனல், இவ்வாருன தெளிவுடைய விளக்கம் திருத்தொண்டர் திருவந்தாதியில் காணவியலவில்லை,

'மாரு வருளரன் றன்னை மனவர்லயத்திருத்தி
ஆரு வறிவா மொளிவிளக் கேற்றி யகமலர்வாம்
வீரு மலரவித் தன்பெனு மெய்யமிர் தங்கொடுத்தான்
வீருர் மயிலையுள் வாயிலா னென்று விளம்புவரே' (61)

எனவரும் செய்யுளில் மனவாலய அடிப்படையைக் குறிப்பிட்டுரைக்காமை காண்க.

மறவாமையே சிறப்பான அடிப்படை

'மறவர்மை யர்னமைத்த மனக்கோயில்' என்று வாயிலார் புராணத்தில் கூறும் சேக்கிழாரே காரைக்காலம்மையார் புராணத்திலும் இத்தகைய குறிப்பினை வைத்துக் காட்டுகிருர்.

காரைக்காலம்மையாரின் பக்தியுறைப்பினைப் பாராட்டும் சிவன் அம்மையாரை நோக்கி என்னவரம் வேண்டுமெனக் கேட்கிருன்; அதற்கு அம்மையர்ர்,

'இறவாத வின்ப அன்பு
வேண்டிப்பின் வேண்டு கின்ருர்
பிறவாமை வேண்டும் மீண்டும்
பிறப்புண்டேல் உன்னை யென்றும்

மறவாமை வேண்டும் இன்னும்
வேண்டும்நான் மகிழ்ந்து பாடி
அறவாநீ யாடும் போதுன்
னடியின்கீ ழிருக்க வென்றுர்' (60)

எனக் கூறுகிருர். இதனல், மனித்த பிறவியெடுக்க ஊழிருப்பின் இறைவனை மனத்தகத்தே எழுந்தருளச் செய்யவும், அதற்கேற்ப மறவாமையை அடிப்படையாக அமைக்கவும் அவாவுகின்ற அம்மையாரின் வேட்கையை யுணரலாம்.

ஏனைய திருமுறைகளிலும் ஆங்காங்கும் இத்தகைய அருமை யான குறிப்புக்கள் உண்டு. சான்ருகச் சில காட்டப்பட்டுள்ளன.

'எந்தை யிவனென் றிரவி முதலா விறைஞ்சுவர்
சிந்தை யுள்ளே கோயிலாகத் திகழ்வானை'

— 2 ஆம் திருமுறை 64 : 2 : 1-2

'நீடு மலரும் புனலுங் கொண்டு நிரந்தரம்
தேடு மடியார் சிந்தை யுள்ளே திகழ்வானை'

— 2 ஆம் திருமுறை 64 : 3 : 1–2

'ஏற்ருய்அடிக் கேஇர வும்பகலும்
பிரியாது வணங்குவன் எப்பொழுதும்'

— 4 ஆம் திருமுறை 1 : 1 : 2

'பித்தாபிறை சூடிபெரு மானேயரு ளாளா
எத்தான்மற வாதேநினைக் கின்றேன்மனத் துன்னை'

— 7 ஆம் திருமுறை 1 : 1 : 1–2

'இமைப் பொழுதும் என்னெஞ்சில் நீங்காதான்தாள் வாழ்க'

— சிவபுராணம் 2

'பிறவா நெறுதந்த பேரரு ளாளன்
மறவா அருள்தந்த மாதவன் நந்தி
அறவாழி அந்தணன் ஆதி பராபரன்
உறவாகி வந்தென் உளம்புகுந் தானே'

— திருமந்திரம் 1772

அமைச்சு : குறளும் சங்க இலக்கியங்களும்

கு. இரா. ஜலஜா
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை

1. முன்னுரை நோக்கம் :

தெய்வப்புலவர் திருவள்ளுவர் அரசனுக்குரிய அங்கங்கள் ஆறு என்று மொழிகின்றார்.

படைகுடி கூழ்அமைச்சு நட்புஅரண் ஆறும்
உடையான் அரசருள் ஏறு. (குறள் 381)

இக்குறளை நோக்கின் மேற்கூறிய ஆறங்கங்களையும் உடைய அரசனே அரசருள் ஏறு போன்றவன் என்பது விளங்கும். இவ் ஆறு அங்கங்களுள்ளும் அமைச்சு ஒன்றாய் அமைகின்றது. ஆயினும் பொய்யாமொழியார் ஆறங்கங்களுள்ளும் அமைச்சுக்கே சிறப்பிடம் வழங்கியிருப்பதைப் பொருட்பாலில் பத்து அதிகாரங்களில் விளக்கி யுள்ளமையான் புலப்படும்.

இத்தகைய குறள் காட்டும் அமைச்சு சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளதா என்பதைப்பற்றியும், அப்போது அமைச்சர் பணியினைச் செய்தவர் யார் என்பதைப் பற்றியும் ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

2. சங்க இலக்கியத்தில் அமைச்சு :

சங்க இலக்கியமாகிய பதிற்றுப்பத்தில் இரண்டிடங்களில் 'அமைச்சு' 'அமைச்சியல்' என்ற சொல்லாட்சி காணப்படு கின்றது. அவ்விரண்டிடங்களாவன:

1. எட்டாம் பத்தின் கொளுவில் அமைச்சு

2. ஒன்பதாம் பத்தின் பதிகத்தில் அமைச்சியல்

என்பவை. ஆயின் சங்க இலக்கியத்தில் வேறெங்கும் அமைச்சர் என்ற சொல்லைக் காணேம். பதிற்றுப்பத்தின் பதிகமும், கொளுவும் பின்னர் அந்நூலைத் தொகுக்கும்போது சேர்க்கப்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றது. ஆதலால் சங்ககாலத்தில் இச்சொல்லாட்சி இல்லை எனலாம்.

ஆயின் திருக்குறளிலே அமைச்சு, மந்திரி (639) உழையிருந் தான் (638) என்ற சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

பரிமேலழகர் அமைச்சு "அஃதர்வது–அமைச்சனது தன்மை" என்கிருர். வை. மு. கோ. தம் குறிப்புரையில் "அமைச்சன்–மந்திரி; அமாத்ய னென்னும் வடசொல்லின் சிதைவு, அவ்வடசொல் அருகிலுள்ளவனெனப் பொருள்படும்" என்று விளக்குகிருர்.

'உழையிருந்தான்' என்பதற்கு அமைச்சன் எனப்பொருள் தருவர் பரிமேலழகர். மேலும் "அமாத்யர்" என்னும் வடமொழிப் பெயர்க்கும் பொருண்மை அதுவாகலின்' என்கிருர். வை.மு.கோ. தம்குறிப்புரையில் 'உழையிருந்தான் – பக்கத்திலுள்ளவன் என் கிருர்.

சங்க இலக்கியத்தில் புலப்படாத 'அமைச்சர்' என்ற சொல்லாட்சியைச் சிலப்பதிகாரத்திலே காணலாம்.

1. அறைபோகு அமைச்சர் – 5: 130

2. ஆசான் பெருங்கணி அருந்திறல் அமைச்சர்
தானைத் தலைவர் தம்மொடு குழீஇ – 26 : 3 – 4

இவற்றை நோக்கச் சங்ககாலத்தில் அமைச்சர்களே இல்லா மல் அரசன் ஆட்சி செலுத்தினுை என்ற ஐயம் எழுகிறது.

சுற்றம் :

இவ்வினுக்களுக்கு விடைதருவது போல் 'சுற்றம்' என்ற சொல்லாட்சி அமைந்திருப்பதைக் காண்போம்.

புறநானூற்றில் முரஞ்சியூர் முடிநாகனுர் சேரமான் பெருஞ் சோற்றுதியஞ் சேரலாதனை

திரியாச் சுற்றமொடு முழுதுசேன் விளங்கி
நடுக்கின்றி நிலியரோ. - 2 : 19 - 20

என்று பாடுகின்றார்.

'திரியாச் சுற்றம்' என்பதற்கு 'மந்திரச் சுற்றம்' என்பது உரை. சாமிநாதையர் 'மந்திரச் சுற்றம்' என்னும் சொல்லாட்சி கம்ப ராமாயணத்தில் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளதைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றார்.

மேலும் பிசிராந்தையார் பாண்டியன் அறிவுடை—நம்பியுழைச் சென்று பாடிய பாடலில்

வரிசை அறியாக் கல்லென் சுற்றமொடு - 184 . 8

என்று காணப்படுகின்றது. இவ்வரிக்கு "அவன் விரும்புவதனையே தானும் கூறும் ஆரவாரத்தையுடைய சுற்றத்தோடு கூட" என்பது உரை. இங்குள்ள சுற்றம் யாரைக் குறிக்கின்றது?

மேலும் பெரும்பாணாற்றுப்படையிலும் (447) மலைபடுகடாத்திலும் (550) காணப்படும் "உரும்பில் சுற்றம்" என்பதற்குக் கொடுமையில்லாத மந்திரச் சுற்றம், என்று பொருள்தருவர் நச்சினார்க்கினியர்.

'மந்திரச்சுற்றம்' என்பது வடமொழியில் வழங்கப்படும் மந்திரி பரிஷத்'தை நினைவுபடுத்துகின்றது. 'மந்திரிபரிஷத்' என்பது 'அமைச்சர் குழாம்' என்று கூறுவர் சுப்பிரமணியர் அவர்கள்.

ஆயின் சுற்றம் என்ற சொல் மந்திரியைத்தவிர வேறு பொருளிலும் வழங்கப்பயன் பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

உரைசெல வெறுத்த அவன் நீங்காச் சுற்றம் - மலைபடு. 376

இங்குச் 'சுற்றம்' என்பதற்கு 'படைத்தலைவர்' எனப் பொருள் நவில்வர் நச்சினார்க்கினியர்.

அவ்வாறாயின் சுற்றம் என்பதில் அமைச்சர், படைத்தலைவர் முதலானோர் அடங்குவார்களன்றோ?

மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் 'மந்திரச்சுற்றம்' என்ற சொல்லாட்சி காணப்படுகின்றது.

மந்திரச் சுற்றம் நீங்கி – 16 : 137

இங்கே 'சுற்றம்' என்பது அரசனைச் சூழ்ந்திருப்பவர்களைக் குறிக்கப் பயன்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது:

மேலும் அமைச்சர் என்ற சொல் சங்க இலக்கிய உரையாசிரியர்களால் கையாளப்பட்டிருக்கின்றது. மதுரைக் காஞ்சியில் வரும் நன்மாந்தர், காவிதிமாக்கள் என்னும் சொற்களை எடுத்துக் கொள்வோம்.

4. நன்மாந்தர் :

பொய் அறியா வாய்மொழியாற்
புகழ்நிறைந்த நன்மாந்தரொடு 19–20.

எனவரும் மதுரைக் காஞ்சி அடிகளுக்கு நச்சினார்க்கினியர் "மெய்ம்மொழியே எக்காலத்தும் கூறுதலாற் புகழ்நிறைந்த, பொய்யைக் கேட்டறியாத நல்ல அமைச்சருடனே" என்று மொழிகின்றார். அவ்வாறாயின் 'மாந்தர்' என்பது அமைச்சரைக் குறிக்கப்பயன் பட்டுள்ளதா?

5. காவதி :

மதுரைக் காஞ்சியில் காவிதிமாக்கள் என்னும் சொல் காணக் கிடக்கின்றது.

செம்மைசான்ற காவிதிமாக்களும் 493–499

இங்குக் 'காவிதிமாக்கள்' என்பதற்குக் காவிரிப்பட்டங்கட்டின அமைச்சர், என்று உரை வகுத்துள்ளார் நச்சினார்க்கினியர்.

மேலும் சிலப்பதிகாரத்திலே 'காவிதி' என்ற சொல் இடம் பெற்றிருக்கிறது. 'காவிதி' என்ற சொல் சிலம்பில் இடம் பெற்றிருக்கும் சூழ்நிலையைக்கொண்டு இது அரசனுடைய சுற்றதாரில் ஒருவகையினரைக் குறிக்க வழங்கப்பட்டிருப்பதை உணரலாம்.

அவ்வாறாயின்'காவிதி மாக்கள்' என்பதற்கு நச்சினார்க்கினியர் நவின்ற 'காவிதிப்பட்டங் கட்டின அமைச்சரும்' 'காவிதி' என்பதற்குக் காணப்படும் 'தாழ்விலாச் செல்வரும்' வேறுவேறா?

6. ஐம்பெருங்குழு :

சிலப்பதிகாரத்தில் ஐம்பெருங்குழு எண்பேராயம் என்னும் குழுக்களின் உதவியினுல் அரசன் ஆட்சிசெலுத்தினுன் என்பது விளங்கும்.

... ... ஐம்பெருங்குழுவும் (3:126)
ஐம்பெருங்குழுவும் எண்பேராயமும் (26:38)

ஆகவே இக்குழுக்கள் சங்ககாலத்தில் இருந்தனவா அல்லது பின்னர்த் தோன்றினவா என்ற வினு எழுகின்றது.

தாமேஎந் தோன்றிய நாற்பெருங்குழுவும் –510

என்னும் மதுரைக் காஞ்சி அடிக்கு நச்சினுர்க்கினியர் ''தமது மொழியால் தாம் மேலாய் விளங்கிய நால்வகைப்பட்ட பெரிய திரளும்'' என மொழித்ததோடு நில்லாது ''ஐம்பெருங்குழுவில் அமைச்சரைப் பிரித்து முற்கூறினமையின் ஈண்டு ஏனை நாற்பெருங் குழுவையும் கூறினுர்'' என விளக்கந் தருகிருர். பாடலில் 'நாற் பெருங்குழு' என்ற சொல் காணப்பட உரையில் தான் அவை யாவை என்று விளக்கம் பெறுகின்ருேம்.

7. புலவர் பெருமக்கள் :

புறப்பாடல்களை நோக்குங்கால் புலவர்கள் அரசர்களில் வீரம், கொடை முதலியவற்றை மட்டும் புகழ்ந்ததோடு நில்லாது அவர் களுக்கு அறிவுரையும் வழங்கியுள்ளதைப் பிசிராந்தையார், ஒளவை யார், மாங்குடி மருதனர், குடபுலவினுர் போன்ருேர் பாடல் களினுல் அறிகிருேம். ஆன்றமைந்த சொல்லால், (குறள் 639) என்பது அமைச்சனைக் குறிப்பதால் இவர்களை அமைச்சர்கள் என லாமா?

8. முடிவுரை ;

சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் 'சான்ருேர்', 'அந்தணர்' போன்ற சொற்கள் அமைச்சரைக் குறிக்கப்பயன்பட்டுள்ளதா என்பது தெளிவு ஏற்படவில்லை. அக்காலத்தில் 'அமைச்சு' என்னும் பதவி இல்லாமலே சான்ருேர், அந்தணர், புலவர் போன்ருேரின் துணைக்கொண்டு அரசன் ஆட்சி செலுத்தியிருக்கலாம் அல்லவா?

'நன்மாந்தர்' என்பதற்கு நல்ல மக்கள், சான்றோர் என்று பொருள் கொள்ளலாமேயன்றி அமைச்சர் என்று பொருள் கொள்வது வலிந்து கூறுவதாகத்தான் தோன்றுகின்றது.

'காவிதிப்பட்டம்' அக்காலத்தில் பலருக்கும் வழங்கப்பட்டிருப்பதால் எவ்வாறு காவிதிமாக்கள் என்பதற்குக் காவிதிப்பட்டங் கட்டின அமைச்சரைக் குறிப்பதாக எடுத்துக்கொள்ள முடியும்?

'அரசனுடனிருந்து அவனுக்கு ஆயவற்றை அறிந்து உறுதுணையாய்ச் சிறந்தோர் உழையர் ஆவர் இவர் இடைவிடாது எக்காலத்தும் அரசனைச் சுற்றி நின்றமையின் சுற்றம் எனவும் கூறப்படுகின்றனர் என்கிறார் இராசாக்கண்ணனார். மேலும் 'மந்திரச் சுற்றம்' என்பதை உரையில்தான் காண்கிறோமே ஒழிய மூலத்தில் காணவில்லை.சிலப்பதிகாரத்தில் இச்சொல்லாட்சி காணப்படுவதால் 'மந்திரச் சுற்றம்' என்பது சிலப்பதிகார காலத்தில் எழுந்ததாகக் கொள்ளலாம் அல்லவா?

மேலும்'ஐம்பெருங்குழுவும் எண்பேராயமும்'சிலம்பில் மட்டுமே இடம் பெற்றுள்ளதால் இதுவும் சிலப்பதிகார வளர்ச்சி என்க் கொள்ள முடிகின்றது.

ஐம்பெருங்குழுவின் ஒன்றான அமைச்சு என்ற பதவி சங்கத்தை அடுத்த குறளிலும் சிலம்பிலும் காணப்படுவதால் வள்ளுவர் தம் காலத்தில் கண்ட அல்லது தான் கேள்வியுற்ற 'அமைச்சு' என்பதைத் தமிழக அரசியலில் சேர்த்திருக்கலாம். எனவே அமைச்சு என்பது சங்ககால அரசியலில் காணாத ஓரமைப்பே என்று கொள்ள முடிகின்றதன்றோ!

The Cult of Ideal Womanhood in "The Revolt of Islam" and "Putumaippeṇ"

G. JOHN SAMUEL
Madras

The purpose of this short monograph is to compare Cythna, a revolutionary woman character in shelley's "The Revolt of Islam'' and Bharati's "New woman" in his poem 'Putumaippeṇ' and show the similarities and dissimilarities between these two romantic poets in their cult of Ideal womanhood.

The Revolt of Islam and Putumaippeṇ

Shelley's 'The Revolt of Islam' and Bharati's poem 'Putumaippeṇ' entirely differ in form and in a lesser degree in content also. While 'The Revolt of Islam' is a long narrative poem in XII cantos (4815 lines) modelled on the epic pattern, Bharati's poem is a short piece in 10 stanzas each containing eight lines in a series of poems of various kinds under the title 'society'. Though his feminist Gospel finds vivid expression in some of his other poetical works it finds classi cxpression in his "New Woman." In "The Revolt of Islam", shelley has expressed his doctrines through certain characters. He has created for his hero, Laon, a youth nourished in dreams of liberty, some of whose actions are in direct opposition to the

opinions of the world; but who is animated throughout by an ardent love of virtue, and a resolution to confer the boons of political and intellectual freedom on his fellow-creatures. He has chosen for this youth a woman such as he delighted to imagine - full of enthusiasm for the same objects; and they both, with will unvanquished, and the deepest sense of the justice of their cause, met adversity and death. Bharati has neither built a story nor created flesh and blood characters like Laon and Cythna but merely felicitating his 'New Woman' by explaining her virtues, mission, vision and revolutionary ardour. He is only a spokesman or a narrator who is reporting her words and actions at the same time commending her deeds in glowing terms. Yet in spirit and action she stands very close to Shelley's Cythna who may be her proto-type to a certain extent.

Edmund Blunden, Shelley's biographer described Cythna as the first 'New Woman' in English poetry. 'She is a type that modern revolutions have made familiar, the woman in the heart of storm, at the head of the crowd, diffusing the joy of devotion'. She feels the equal of her mate like Bharati's 'New Woman'; she shares his interests and is as bold as he in promoting them, within her powers. She is active in spreading propaganda, but, unlike the stout dames of Tasso and Spenser, she takes no part in the fighting. Bharati's 'New Woman' incorporates the main characteristics of Shelley's Cythna in this regard. While the narrator himself is celebrating the glories of his woman in Bharati's poem, Laon, the hero of the poem is glorifying Cythna in "The Revolt of Islam". Laon speaks about sexual equality in the following lines

"Never will peace and human nature meet
Till free and equal man and woman great

Domestic peace; and ere this power can make
In human hearts its calm and holy seat,
This slavery must be broken"

He further raises a rhetoric question.

"Can man be free if woman be a slave" (1045)

In the same vein Bharati's New Woman says that equality of man and woman alone will make the world prosperous and wise.

"ஆணும் பெண்ணும் நிகரெனக் கொள்வதால்
அறிவி லோங்கிய வையந் தழைக்குமாம்"

Cythna is even prepared to burst the bondage of superstition that tied man and woman and made them live like slaves. She says

"..................man and woman
Their common bondage burst, may freely borrow
from lawless
love a solace for their sorrow" (2230-32)

In the same tone Bharati's 'New Woman' ridicules the tyrants and prepares to burn the chains of slavery. She boldly asserts.

"அறிவு கொண்ட மனித வுயிர்களை
அடிமை யாக்க முயல்பவர் பித்தராம்
நெறிகள் யாவினு மேம்பட்டு மானிடர்
நேர்மை கொண்டுயர் தேவர்க ளாதற்கே
சிறிய தொண்டுகள் தீர்த்தடிமைச் சுருள்
தீயிலிட்டுப் பொசுக்கிட வேண்டுமாம்"

In the lines dedicated to Mary Shelley, Shelley attributes some of the heroic qualities of his free willed new woman to her and says

"In thy young wisdom, when the martal chain of custom thou didst burst and render in twain, And waled as free as light the clouds among"

In the same manner Bharati's New Woman says that she is prepared to shatter the superstitious doctitions and accredited conventions that set bounds to their free life.

"மூத்த பொய்மைகள் யாவு மழிப்பராம்
மூடக் கட்டுகள் யாவுந் தகர்ப்பராம்"

She again says 'let dogs have the traditional feminine qualities like fear and shy. Let wisdom charity and free wi ll be our characterists'.

"நாணு மச்சமும் நாய்கட்கு வேண்டுமாம்
ஞான நல்லறம் வீரசுதந்திரம்
பேணு நற்குடிப் பெண்ணின் குணங்களாம்."

Like Bharati's New Woman' Shelley's Cythna 'combines in herself the sterling qualities of a hero, the mildness of a woman and the simplicity of a child.' Shelley describes her melodious voice as

"Her voice was like the wildest, saddest tone,
Yet sweet, of some loved heard long ago" (316-17)

"The tones of Cythna's voice like echoes were
Of these far murmuring streams; they rose and fell"
(2704-5)

The sweetness of the voice of Bharati's New Woman when she preaches the gospel of liberty to the downtrodden womenfolk is described as celestial music by the poet. Her sweet voice is compared to the celestial music of the lute in the hands of Narata and the divine pipe in the hands of Lord Krishna

"மாதர்க் குண்டு சுதந்திர மென்றுநின்
வண்ம லர்த்திரு வாயின் மொழிந்தசொல்

நாதந் தானது நாரதன் வீணையோ?
நம்பிரான் கண்ணன் வேய்ங்குழ லின்பமோ?
வேதம் பொன்னுருக் கன்னிகை யாகியே
மேன்மை செய்தெமைக் காத்திடச் சொல்வதோ?
சாதல் மூத்தல் கெடுக்கு மமிழ்தமோ"

The Ariel - like imagination of Shelley tend him describe his heroine Cythna as

"She moved upon this earth a shape of brightness,
A power, that from its objects scarcely drew
One impulse of her being - in her lightness
Most like some radiant cloud of morning dew,
Which wanders through the waste air's pathless blue,
To nourish some far desert" - (865-876)

Bharati sees his New Woman as an exquisite lotus of rare beauty in the midst of corruption and says

"சேற்றிலே புதிதாக முளைத்ததோர்
செய்ய தாமரைத் தேமலர் போலொளி
தோற்றி நின்றனை பாரத நாட்டிலே
துன்ப நீக்குஞ் சுதந்திர பேரிகை
சாற்றி வந்தனை"

Shelley' Cythna is as wise as a serpent and as harmless as a dove. He sees her as an incarnation of some Divine power. Cythna herself reports that

"...........................some said
It was a child of god send down to save
Women from bonds and death, and on myhead
The burden of their sins would frightfully be laid."
(3537 - 40)

Shelley's Cythna aspires to make this Earth more beautiful by clothing it with science poetry She says

"To make this Earth, our home, more beautiful
And Science, and her sister Poesy
Shall clothe in light the fields and cities of the free"
(2253 - 2256)

The same aspiration is apparent in Bharati's New Woman, also when she says that free women must make their country prosperous by means of education. In her words

"உலக வாழ்க்கையின் நுட்பங்கள் தேரவும்
ஓது பற்பல நூல்வகை கற்கவும்
இலகு சீருடை நாற்றிசை நாடுகள்
யாவுஞ் சென்று புதுமை கொணர்ந்திங்கே
திலக வாணுதலார் நங்கள் பாரத
தேச மோங்க உழைத்திடல் வேண்டுமாம்"

Though Cythna and Bharati's New Woman stand for wisdom truth, heroism and freedom, they are not viragos but mild and tender beings who never fail to perform their domestic duties.

Bharati's heroine says in another poem

"காத லொருவனைக் கைபிடித்தே யவன்
காரியம் யாவினுங் கைகொடுத்து
மாதா றங்கள் பழமையைக் காட்டிலும்
மாட்சி பெறச்செய்து வாழ்வமடி"

Like her, Shelley's Cythna also proves to be an ideal companion and 'the only source of tears and smiles' to Laon. Laon himself says

"As mine own shadow was this child to me
A second self, far dearer and more fair" (875-76)

and

"..she
Became my only friend, who had endued
My purpose with a wider sympathy" (983-85)

இரண்டு நீதிநெறி ஏடுகள்

சாலினி இளந்திரையன்
திருவேங்கடவன் கல்லூரி, புதுதில்லி

0. நீதிச் செய்யுள் அல்லது நீதி இலக்கியம் என்பது, மக்களுக்குத் தேவையான ஒழுக்க விதிகளையும் அறிவுரைகளையும் எடுத்து விளக்கும் முகமாகப் புலவர்களால் செய்யப்படுகிறது. அநேகமாக உலக மொழிகள் அனைத்திலுமே நீதிச்செய்யுள் படைக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழிலோ, நீதி இலக்கியம் எல்லாக் காலங்களிலும் செய்யப்பட்டுள்ளது. இவைகளுள், 12-ஆம் நூற்றாண்டினரான அவ்வையார் இயற்றிய "ஆத்திசூடி"யையும் 20-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சுப்பிரமணிய பாரதியார் இயற்றிய "புதிய ஆத்திசூடி"யையும் ஒப்பிட்டு, - அவை இரண்டுக்கும் இடையே கருத்து வகையில் காணப்படும் வேற்றுமையையும் எடுத்துரைப்புத் தோரணையில் காணப்படும் வேற்றுமையையும் சுட்டிக்காட்டி, அவற்றுக்கான காரணத்தை ஆராய்வதே இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கம்.

1.1. இருவருடைய நூல்களும் ஆத்திசூடி என்றே பெயர் பெற்றுள்ளன. அவ்வையார் இதற்கு வேறுபெயர் சூட்டியிருக்கலாம் என்றும், நூலின் தொடக்கத்தில் வரும் சொல் அல்லது தொடரை வைத்து நூலை மக்கள் வழங்கிவர, அதுவே நாளடையில் நூலின் பெயராக நிலைத்திருக்கலாம் என்றும் ஊகிக்க இடம் உண்டு. கொன்றைவேந்தன், வாக்குண்டாம் என்பன போன்ற நீதிநூல்கள் முதல் தொடராலேயே பெயர் பெற்றிருப்பினும், - வெற்றிவேற்கை என்னும் நூலுக்கு நறுந்தொகை என்ற வேறு பெயரும் வாக்குண்டாம் என்னும் நூலுக்கு மூதுரை என்ற வேறு

பெயரும் இருப்பது இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறது. அவ்வையாரின் நூல் ஆத்திசூடி என்று பெயர் பெற்றுவிடவே, தம்முடையது அதே போன்ற வேறு ஒரு நூல் என்று காட்டவே பாரதியார் தமது நூலுக்குப் புதிய ஆத்திசூடி என்று பெயர் சூட்டியுள்ளார் என்று தெரிகிறது. ஆயினும் இருவரும் தங்களுடைய நூலை ஆத்திசூடி என்னும் சொல்லாலேயே தொடங்குகிறார்கள் என்பது குறிப் பிடத்தக்கது.

1.2, இருவருடைய பாடல்களும் சிறுசிறு தொடர்களாக, இரண்டு சீர்களே உள்ளவைகளாக, — 'இப்படி இப்படிச் செய், இப்படி இப்படிச் செய்யாதே' என்கின்ற இரண்டு விதமான எடுத்துரைப்புத் தோரணைகள் மட்டுமே உடையனவாக அமைந் திருக்கின்றன.

2.0. தமிழ்மக்களுக்கு (அல்லது இந்திய மக்களுக்கு)ச் சில நீதிகளை எடுத்துச் சொல்வதையே அடிப்படை நோக்காகக் கொண்ட இந்த இரண்டு நூல்களும், கருத்து வகையில் பல வேறு பாடுகளும் மாறுபாடுகளும் உடையனவாக அமைந்திருப்பது கவனத்துக்கு உரியது.

2.1. ஆத்திசூடி என்னும் ஒரே தொடரைக் கொண்டே தொடங்கியிருப்பினும், இவ்விரு நூல்களின் கடவுள் வாழ்த்துக் களும் வடிவத்திலும் பொருள் முறையிலும் ஒரே விதமாக அமைய வில்லை.

ஆத்தி சூடி அமர்ந்த தேவனை
ஏத்தி ஏத்தித் தொழுவோம் யாமே

என்ற அவ்வையின் பாடல் இரண்டே அடிகளைக் கொண்டதாக உள்ளது. இந்த வாழ்த்தானது, ஆத்திமாலையை அணிந்தவ னாகிய சிவன் விரும்பிய விநாயகரைத் தொழுது வாழ்த்துகின்ற சம்பிரதாயமானதொரு விநாயகர் வாழ்த்தாக அமைகிறது. பாரதி யின் பாடலோ,

ஆத்திசூடி இளம்பிறை அணிந்து
மோனத்திருக்கும் முழுவெண் மேனியான்
கருநிறங் கொண்டு பாற்கடல்மிசை கிடப்போன்.

மகமதுநபிக்கு மறை அருள்புரிந்தோன்,
ஏசுவின் தந்தை எனப்பல மதத்தினர்
உருவகத்தாலே உணர்ந்து உணராது
பலவகையாகப் பரவிடும் பரம்பொருள்
ஒன்றே; அதனியல் ஒளியுறும் அறிவாம்.
அதன்நிலை கண்டார் அல்லலை அகற்றினார்;
அதன்அருள் வாழ்த்தி அமரவாழ்வு எய்துவோம்.

என்று பல அடிகளால் வருகிறது. ஒளியுறும் அறிவு துன்பத்தை நீக்கும் கருவியாகச் செயல்படுதலின், அதனை வாழ்த்தி அவ்வறிவு தரும் விளக்கமாக நீதிகளைத் தருகிறார் பாரதி. நூலில் உள்ளேயும் ''திருமாலுக்கடிமை செய், தெய்வம் இகழேல்'' என்று அவ்வை சொல்வதும், தெய்வம் நீ என்றுணர் என்று பாரதி குறிப்பிடுவதும் இங்கு ஒப்புநோக்கத் தக்கது.

2.2. அவ்வையின் ஆத்திசூடியில் உள்ள 108 நீதிகளில், 50 நீதிகள் இன்னின்னவற்றைச் செய் என்று சொல்வனவாகவும் 58 இன்னின்னவற்றை இப்படி இப்படிச் செய்யலாகாது என்று சொல்வனவர்கவும் உள்ளன. பாரதியின் ஆத்திசூடியில் 110 நீதித்தொடர்கள் உள்ளன; அவற்றுள் 87 தொடர்கள், உடன்பாட்டு முறையில் நீதிகளை வற்புறுத்துவனவாகவும் 23 தொடர்கள் மட்டுமே எதிர்மறையில் இடித்துரைப்பனவாகவும் உள்ளன.

2 3. மக்களின் நலனுக்குத் தேவையான சில செயல்முறைகளை அவ்வையும் பாரதியும் ஒன்றுபோலவே வற்புறுத்துகின்றனர். ஆனால் சொல்லும் முறைகள் வேறுபடுகின்றன. அவ்வையார் எதிர் மறையாக இப்படிச் செய்யாதே என்று சொல்லுகின்ற பலவற்றை இன்னவிதமாகச் செய் என்ற ஆக்கநெறியிலே பாரதி வலியுறுத்துவதைக் காண்கிறோம். சோம்பித் திரியேல் என்று அவ்வை சொல்ல, – நாளெலாம் வினை செய் என்கிறார் பாரதி; நோய்க்கு இடங்கொடேல் என்று அவ்வை சொல்வது, பாரதியில், உடலினை உறுதி செய் என்று வருகிறது. நிலையிற் பிரியேல் (அவ்வை) – மாணம் போற்று (பாரதி); சொற்சோர்வு படேல், பிழைபடச் சொல்லேல் (அவ்வை) – சொல்வது தெளிந்து சொல், மெல்லத் தெரிந்து சொல் (பாரதி).

2.4. செய்வன திருந்தச் செய் என்ற அவ்வையின் கருத்தைச் செய்வது துணிந்து செய் என்று திருப்பி, செயலுக்குப் புதிய எழுச்சித் தடம் அமைக்கிறார் பாரதி.

3.1. மேற்சொன்ன ஒருசார் ஒப்புமைக்கும் செப்பம் செய்யும் முயற்சிக்கும் அப்பால், – இருவருடைய நீதிக்கருத்துக்களிலேயும், சில கருத்துக்கள், ஒன்றுக்கொன்று நேர்மாறானவைகளாக அமைந் திருப்பதையும் காண முடிகிறது. இக்கருத்துக்களுக்காகவே பாரதி புதிய ஆத்திசூடியைப் படைத்தாரோ என்று எண்ணும் வகையில் அவ்வையின் தொடர்களை அப்படியே தலைகீழாக மாற்றியிருக் கிறார் பாரதி. முனைமுகத்து நில்லேல் என்னும் அவ்வையின் நீதியை முனையிலே முகத்து நில் என்றும், போர்த்தொழில் புரியேல் என்பதைப் போர்த்தொழில் பழகு என்றும், வெட்டெனப் பேசேல் என்பதை வெடிப்புறப் பேசு என்றும், தையற் சொற் கேளேல் என்பதைத் தையலை உயர்வு செய் என்றும், மீதூண் விரும்பேல் என்பதை ஊண் மிக விரும்பு என்றும், தொன்மை மறவேல் என்பதனைத் தொன்மைக்கு அஞ்சேல், – பிணத்தினைப் போற்றேல், – புதுமை விரும்பு என்றும் பாரதி சொல்லும் போது, புதிய காலத்திற்குத் தேவையான புதிய கருத்துக்களை வடித்துத் தருவதையே அவர் முதன்மையாகக் கருதியுள்ளார் என்பது தெற்றென விளங்குகிறது.

3.2. அச்சம் தவிர், கீழோர்க்கு அஞ்சேல், சாவதற்கு அஞ் சேல், தீயோர்க்கு அஞ்சேல், தொன்மைக்கு அஞ்சேல், பேய் களுக்கு அஞ்சேல், என்று அச்சத்தை ஓட்டியும், – ஆண்மை தவறேல், சிதையா நெஞ்சு கொள், தோல்வியில் கலங்கேல் மிடிமையில் அழிந்திடேல் என்று ஊக்கம் ஊட்டியும், - கேட்டி லும் துணிந்து நில், கொடுமையை எதிர்த்து நில், குன்றென நிமிர்ந்து நில், வீரியம் பெருக்கு, வெடிப்புறப் பேசு, ஏறு போல் நட என்றெல்லாம் எழுச்சியூட்டியும், – வையத்தலைமை கொள் என்று எதிர்கால விழைவைப் போற்றியும் குரல்கொடுக்கிறது புதிய ஆத்திசூடி. அவ்வையின் ஆத்திசூடியில் இத்தகைய எழுச்சிக் குரலைக் கேட்க முடியவில்லை.

3.3. அவ்வையின் காலத்தில் அவ்வளவு முக்கியத்துவம் பெறாதவையும் இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் (இந்திய)

மனிதனின் வாழ்விலே மிக முக்கியத்துவம் பெற்றுவிட்டவை களுமான பல பண்புகளையும் பாரதி புதிய ஆத்திசூடியில் வலியுறுத்துகிறார். புதியன விரும்பு, வேதம் புதுமை செய், பணத்தினைப் பெருக்கு, தேசத்தைக் காத்தல் செய், வானநூற் பயிற்சிகொள், கிளை பல தாங்கேல், தெய்வம் நீ என்றுணர், ஊண் மிக விரும்பு என்று அவர் சொல்லும் அறிவுரைகள் புதிய சமுதாயத்தின் தேவைகளை நிறைவு செய்யப் பிறந்தவைகளே யாகும்.

3.4. மூர்க்கரோடு இணங்கேல், மேன்மக்கள் சொற்கேள் என்பன போன்ற அவ்வையின் அமைதியான பொது நீதிகளை ஊடுருவிக் கொண்டு, - தொன்மைக்கு அஞ்சேல், புதியன விரும்பு, பேய்களுக்கு அஞ்சேல், சோதிடந்தனை இகழ், கீழோர்க்கு அஞ்சேல், தீயோர்க்கு அஞ்சேல், கொடுமையை எதிர்த்து நில், கேர்ல் கைக் கொண்டு வாழ், ரௌத்திரம் பழகு, நையப் புடை என்றெல்லாம் வீறுகொண்டு புதிய நீதி ஏர் பூட்டியுள்ளார் பாரதி.

4.1. 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல கால வகையினானே' என்பது தமிழ் இலக்கணம். பொதுவாக, முந்திய இலக்கண வரம்புகளுக்குள்ளேயே புதிய வளர்ச்சிகளுக்கு அமைதி தேடும் உரையாசிரியர்களிடையே கூட, "(சொற்கள் மட்டுமன்றி) பொருளும் காலத்தானும் இடத்தானும் மாறுபாடு உடைய. அவ்வக் காலமும் இடனும் பற்றி யற்றவாற்றாற் செய்யுள் செய்ய வேண்டும்" என்னும் குரல் எழுந்துள்ளது. இக்காலத்தில், அவ்வையுடன் பாரதியை ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்தவர்களும் பாரதி கொஞ்சம் இராஜசத்தை (வீரியத்தை) மிகுதியாகக் கொள்ளச் செய்கிறார் என்றும் புதுமைகளை ஏற்றுப் பழமைகளை உதறச் சொல்லும் நோக்கு இது என்றும் சொல்லியுள்ளார்கள்.

4.1.2. இந்த இரண்டு நீதி இலக்கியங்களும் தமிழகம் என்னும் ஒரே மண்ணில் தோன்றியவை; காலத்தால் வேறுபட்டி ருந்தாலும், நீதிப்பாட்டுகள் என்ற முறையில், அவை இரண்டும் ஒரே சமுதாயத்துக்கு வழிகாட்ட முனைந்தவைகளே. அவைகளுள்

சில நீதிகள் விடுபடுவதும் வேறு சில நீதிகள் புதிதாக இடம் பெறுவதும் இயல்பு. ஆனால், இங்கே நாம் காண்பது இந்த இயல்பு மட்டுமல்ல; முன்பு சொன்ன நீதிகளை நேர்நின்று எதிர்த்து வெட்டுவது போன்ற குரல் பாரதியில் மிஞ்சி நிற்கிறது. எனவே புதிய ஆத்திசூடி, பலவற்றை வெடிப்புறவும் துடிப்புறவும் பேசுவதற்கு வேறு காரணமும் இருக்கவேண்டும்.

4.2. வேறு வேறு புதிய பெயர்களில் நூல் செய்ய வாய்ப்பு இருந்தும், ஆத்திசூடி என்ற பெயரோடு சார்த்தி ஒரு நூல் செய்ய முனைந்திருக்கிறார் பாரதியார்; அதற்குப் புதிய ஆத்திசூடி என்றும் பெயர் கொடுத்திருக்கிறார். ஆத்திசூடி என்ற பெயரில் இருந்து வரும் நூல், மக்களுக்குத் தேவையான எழுச்சியைத் தந்து சரியான வழியைக் காட்டவில்லை என்று கருதியே அவர் அப்படிச் செய்திருக்க வேண்டும். அதாவது, ஏற்கனவே இருந்து வரும் ஆத்திசூடி என்னும் நூல், புதிய நடை எடுத்துவிடர்தபடி மக்களின் காலைத் தளைவதால் அதை மாற்றிச் செம்மைப்படுத்த வேண்டும் என்று அவர் முடிவு செய்திருக்க வேண்டும். இதற்கு அவருடைய புதிய ஆத்திசூடியிலேயே ஆதாரம் இருக்கிறது. வேதம் புதுமை செய் என்று அவருடைய ஆத்திசூடியில் படிக்கும் போது, "வேதம் என்பதையே புதிதாக உருவாக்கச் சொன்னார்" என்று நாம் நினைப்பதில்லை; ஏதோ, இருந்து வரும் வேதத்தில் சில புதுமைகளைச் செய்ய விரும்பினார் என்றே நினைக்கிறோம். ஆனால் வேறோர் இடத்தில், "வேதங்கள் என்று புவியோர் சொல்லும் வெறுங்கதைத் திரளில் அவ் வேதம் இல்லை!" என்று அவர் அடித்துச் சொல்வதைப் படிக்கும் போதுதான், வேதம் என்பதன் பேரால் இருந்துவரும் "வெறுங்கதைத்திரள்" மக்களுக்கு இழைத்து வரும் நோய்களை நாமும் ஊகிக்க முடிகிறது; அதைக் கருதியே முழுக்க முழுக்கப் புதிதான ஒரு வேதத்தையே அவர் செய்ய விழைந்தார் என்பதையும் விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. இதே விதமாக, ஓராயிரம் ஆண்டர்க மக்களை ஓய்ந்துகிடக்கச் செய்தவைகளுள்ளே பழைய ஆத்திசூடிக்கும் பங்கு உண்டு என்று கருதிச் சீறிச் சினந்ததாலேயே பர்ரதி புதிய ஆத்திசூடி இயற்றினார் என்பதையும், அதனாலேயே அதிலே பல முரண்பட்ட புதுமைக் கருத்துக்கள் வேகமாக ஒலிக்கின்றன என்பதையும் நாம் உணர்தல் வேண்டும்.